

BEATRIZ MOREIRA ANSELMO

MÁSCARA E REPRESENTAÇÃO NO LIVRO DO DESASSOSSEGO



ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2008

BEATRIZ MOREIRA ANSELMO

MÁSCARA E REPRESENTAÇÃO NO LIVRO DO DESASSOSSEGO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História literária e crítica

Orientador: Prof. Dra. Renata Soares Junqueira

ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2008

Anselmo, Beatriz Moreira

Máscara e representação no Livro do desassossego / Beatriz Moreira

Anselmo – 2008

105 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

ORIENTADOR: RENATA SOARES JUNQUEIRA

1. Pessoa, Fernando, 1888-1935 -- Crítica e interpretação.

2. Língua portuguesa. 3. Modernidade. I. Título.

À minha mãe, pela Eterna Presença. Ao meu pai, por Tudo. Aos meus irmãos, pelo Incentivo e Confiança.

AGRADECIMENTOS

À **Renata Soares Junqueira** pela orientação atenciosa, pelos preciosos ensinamentos, por me propor o desafio de estudar o *Livro do desassossego*, pela grande compreensão nos momentos de aflição, por ser um exemplo de mestre e pesquisador a ser seguido.

À **Guacira Marcondes Machado Leite** (FCL/ UNESP *campus* de Araraquara) por fazer parte da minha formação acadêmica, pelas valiosas contribuições no Exame de Qualificação, por aceitar participar da banca de defesa deste trabalho e por fazer crescer em mim, a cada aula, o interesse pela poesia.

À professora **Ana Maria Domingues de Oliveira** (FCL/UNESP *campus* de Assis) por aceitar participar do Exame de Qualificação e por ler o trabalho completo para a defesa.

Ao **Wainer dos Santos Moschetta** pelo incentivo, carinho, lealdade e companheirismo ao longo dessa caminhada.

A **Ariadne Garcia Moraes, Gladis Merielle Cunha, Juliana Tomé Alves, Patrícia Costa Schultz, Rita de Cássia Palhares, Roberta Buoizzi Moffa, Vanessa Chiconeli Liporaci, Thaïs Panzuto Djabraian**, pela amizade em boas e más horas.

(...) o maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais gêneros com mais contradições e dissemelhanças. Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível.

(Álvaro de Campos, *Ultimatum*)

RESUMO

Este trabalho tem como proposta analisar o tema da representação da literatura e do artista modernos na obra em prosa de Fernando Pessoa (1888-1935), o *Livro do desassossego*. Pessoa, membro ativo da primeira vanguarda modernista em Portugal, representada pela Geração de *Orpheu*, buscou nas primeiras décadas do século XX, ao lado de outros jovens autores, como Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, uma inovação na estética literária para o estabelecimento da literatura moderna, que só seria possível, de acordo com o pensamento do grupo, se houvesse uma revolução no plano da expressão da linguagem literária. Os jovens poetas se inspiram, para a formação de uma nova face da Literatura Portuguesa, no espírito dos movimentos estéticos que estão em voga na Europa, principalmente na França, berço das novas tendências artísticas. O pensamento que norteia o grupo é o de rompimento com as tradições literárias portuguesas. A escolha dessa obra deve-se ao fato dela representar tanto o processo de construção de uma literatura moderna que rompe com certos padrões literários que visam uma obra de arte acabada, quanto a configuração de um sujeito-autor condizente com o posicionamento e com as preocupações do artista daquela época, o qual procura expressar por meio da forma fragmentária, do conteúdo angustiante, das diversas máscaras que veste, e da apologia a uma estética do sonho e do alheamento, a sua inadaptação ao mundo moderno, no qual parece-lhe não haver lugar.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Literatura Portuguesa. Representação. Modernidade

ABSTRACT

This paper has as its proposal a research about the theme of modern literature and artist's representation in one of Fernando Pessoa's books, the "Livro do desassossego". Pessoa, an active member of the first modern vanguard in Portugal, represented by the "Geração de Orpheu", in the first decades of the XX Century, with other young authors like Mário de Sá-Carneiro and Almada Negreiros, looked for an innovation in the literary aesthetic envisaging the establishment of modern literature, which would only be possible, according to the group's thoughts, if there was a revolution in the plan of expression of literary language. The young poets inspired themselves to the creation of a new face for the Portuguese Literature, in the spirit of aesthetic movements that were going on in Europe, mainly in France, where the new artistic tendencies were born. The thought that guides the group is the breakage with the Portuguese Literary Traditions. The choice of this book is due to the fact that it represents the process of building a modern literature, which eliminates some literary standards that envisage the closed masterpiece, as well as the configuration of an author according to the behaviour and to the worries of an artist from that time. This artist tried to show, by the fragmentary structure, the agonizing content, lots of masks that he wears and by the apology of an aesthetic based on dreams and disconnection with the surrounding world, his inadequacy towards the modern world, in which he seems not to find a place for himself.

Keywords: Fernando Pessoa; Portuguese Literature; Representation; Mask; Modernity

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.10
CAPÍTULO 1.....	p.16
1.1 EM TEMPOS DE DESASSOSSEGO.....	p.16
1.2 A PRIMEIRA GERAÇÃO DO MODERNISMO PORTUGUÊS E A ESTÉTICA DA RUPTURA.....	p.17
1.3 FERNANDO PESSOA E O ESTETICISMO SIMBOLISTA/DECADENTISTA NA LITERATURA PORTUGUESA.....	p.27
CAPÍTULO 2	p.38
2.1 O LIVRO DO DESASSOSSEGO E SUAS POSSIBILIDADES DE EDIÇÃO.....	p.38
2.2 A MATÉRIA DO DESASSOSSEGO.....	p.41
2.3 OS VÁRIOS DESASSOSSEGOS.....	p.44
2.4 O ENCONTRO DOS GÊNEROS.....	p. 48
CAPÍTULO 3.....	p.51
3.1 OS AUTORES DO LIVRO.....	p.51
3.2 VICENTE GUEDES, UM ARISTOCRATA DA ALMA E BERNARDO SOARES, O AJUDANTE DE GUARDA-LIVROS.....	p. 52
CAPÍTULO 4.....	p.63
4.1 A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA NO LIVRO DO DESASSOSSEGO.....	p.63
4.2 “ <i>LA FORME E LE FOND</i> ” : UMA ESTRUTURA EM ESPELHO.....	p. 73
CAPÍTULO 5.....	p.80
5.1 PESSOA, UM INTELLECTUAL DAS SENSações E CRIADOR DE MÁSCARAS.....	p.80
5.2 OS ARTIFÍCIOS DA MODERNIDADE LITERÁRIA: O ELOGIO À MENTIRA.....	p.83
5.3 O GOSTO DA MÁSCARA.....	p. 86
5.4 O CULTO DO ARTIFÍCIO: A VIDA REAL COMO MATÉRIA DE POESIA.....	p.92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p.103
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	p.106

INTRODUÇÃO

Fernando Pessoa, como já é sabido, foi um dos mentores e integrantes da famosa Geração de Orpheu. Além de Pessoa, outros jovens poetas constituíam o grupo, como Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Armando-Côrtes Rodrigues, entre outros. Estes jovens se reuniram e formaram na primeira década do século XX, em Portugal, a primeira geração do modernismo português.

Os novos poetas se dispuseram a “instaurar uma outra visão do mundo capaz de revolucionar e reformar totalmente a mentalidade cultural nacional” (REIS, 1990, 171). Eles propunham a experiência da pluralidade, implicando a idéia de desdobramento e dispersão em uma obra de arte que rompesse com o passado, abandonasse as velhas e tradicionais formas de representação, e que apresentasse uma filosofia de vida estética. Tudo isso aliado à consciência da crise social, ideológica e existencial que envolvia o sujeito naquela época.

Em 1914 Fernando Pessoa torna pública a criação heteronímica, pondo em prática a diversificação estética defendida pelos órficos, mas, sobretudo, para lutar contra o dogmatismo positivista que pretendia alcançar uma explicação global e coerente do mundo. Pessoa mostra-nos, com a fragmentação heteronímica, a crise gerada pela impossibilidade de relação do sujeito com aquele mundo que vivia sob as aparências de uma ideologia definitiva. A linguagem literária da heteronímia será, portanto, a manifestação dessa crise e a busca de sentido para um mundo caótico.

É nesse contexto específico que este trabalho busca explorar o *Livro do desassossego*, o mais extenso trabalho em prosa fictícia de Fernando Pessoa, e propor uma leitura dentre

as muitas que já foram feitas e tantas outras que ainda ocorrerão, a fim de contribuir para os estudos do fértil e inesgotável espólio pessoano.

Este trabalho tem como tema a representação da literatura e do artista moderno no *Livro do desassossego*. Nosso propósito é estudar o *Livro do desassossego* como uma obra em prosa emblemática do rompimento com os modelos convencionais de representação literária, seguindo as propostas de uma nova concepção de linguagem literária apresentadas pela Geração de Orpheu, da qual Fernando Pessoa foi um dos mentores e participou efetivamente, traçando os novos rumos pelos quais, então, caminhará a literatura portuguesa moderna.

Cabe também verificar, nessa obra tão vasta e rica, o que o poeta lusitano expressa obsessivamente em poesia: o drama do sujeito e do artista modernos. Tanto na poesia quanto na prosa, Pessoa constrói suas personalidades literárias, mantendo-se fiel ao tema que lhe é tão caro: a dissociação, a fragmentação, a pulverização ou o estilhaçamento da identidade do sujeito seu contemporâneo.

A escolha desta obra para a realização deste estudo se deve, em primeiro lugar, ao fato de não haver muitos estudos acerca da prosa literária de Fernando Pessoa no Brasil, visto que ao longo das décadas muitos estudiosos pessoanos se debruçaram sobre a sua obra poética. E em segundo lugar, por conta do *Livro do desassossego* ser um caso muito peculiar de prosa capaz de representar a expressão diversificada e a multiplicidade do artista moderno.

Conforme Richard Zenith (2002, p. 19-20),

O *Livro do desassossego* numa das suas vertentes, tornou-se um depósito para muitas escritas que não tinham outro paradeiro, ‘uma arca menor’

(como caracterizou Teresa Rita Lopes) dentro da arca lendária onde Pessoa deixou milhares e milhares de originais.

Mas é aí, na sua desarrumação, que se manifesta a grandeza do *Livro*. Foi um depósito, sim, mas um depósito para jóias, ora polidas ora em bruto, adaptáveis a uma infinidade de jogos, graças à falta de uma ordem preestabelecida. A sua incapacidade de constituir-se num *Livro* uno e coerente conferiu-lhe a possibilidade de ser muitos, e nenhuma obra de Pessoa interagiu tão intensamente com o resto do universo.

O *Livro do desassossego* não é, pois, uma obra una, fechada e concluída. A fragmentação do texto, que confere à matéria textual um certo caráter de caoticidade aparente, e também a fragmentação da própria autoria do texto são marcas do pensamento artístico da modernidade. Fernando Pessoa nomeia o heterônimo Vicente Guedes como primeiro autor do *Livro do desassossego*, que escreve a obra de 1912 até 1929, data em que entra em cena o semi-heterônimo Bernardo Soares, que assumirá a autoria da obra até o final da vida de Pessoa.

A própria mudança de autoria do *Livro* poderia representar a transformação dos conceitos estéticos de Pessoa, na medida em que ele se desprende de elementos vinculados à estética simbolista e passa a assimilar os novos valores estéticos que constituem a modernidade nas primeiras décadas do século XX. A obra passa, então, por uma metamorfose mais que aceitável, se consideramos os 22 anos em que ela foi escrita.

Há, ainda hoje, em tomo do *Livro do desassossego* uma questão polêmica em relação ao que seria uma edição ideal desta obra. A grande dúvida é levantada por conta de Pessoa ter deixado em seu espólio vários projetos com diversas possibilidades de organização do *Livro do desassossego*. O desafio maior dos organizadores está na necessidade declarada por Pessoa de adaptar Vicente Guedes e os seus escritos à personalidade e ao estilo de

escritura de Bernardo Soares, o autor definitivo da obra. Muitas edições já foram feitas, e cada uma seguiu critérios que os respectivos organizadores acharam convenientes para o entendimento do todo da obra.

Mas Pessoa apenas assinalou a importância da adaptação dos fragmentos da primeira fase aos da segunda, não tendo realizado, ele próprio, nenhum exercício de adequação dos fragmentos. Por isso, alguns editores optam por assumir Bernardo Soares como o único autor do *Livro*, enquanto outros tentam separar os fragmentos das duas fases; e há ainda quem vê na seleção dos fragmentos por manchas temáticas, ou por ordem cronológica, possibilidades de edição. Como podemos perceber, até mesmo no que toca à sua publicação, o *Livro do desassossego* é uma obra múltipla.

Para a realização deste trabalho, optamos pela edição de 2002, organizada por Richard Zenith e dada à luz pela Companhia das Letras. Por não ser nosso intuito discutir qual seria a melhor maneira de levar ao público os escritos do *Desassossego*, optamos por uma edição que nos parece coerente e fiel ao texto literário em questão, além de facilitar a leitura com a disposição dos escritos datados da última fase – as datas são citadas em notas no fim do volume –, a fase de Bernardo Soares, servindo como esqueleto para articular o *corpus*. Desta forma, segundo Richard Zenith, os trechos mais antigos “talvez possam, por uma espécie de osmose, adquirir algo da ‘vera psicologia’ de Bernardo Soares” (2002, p.34).

A metodologia consiste em inserir o *Livro do desassossego* no contexto do modernismo português, considerando os seus aspectos artísticos, literários, culturais, e no contexto sócio-histórico português e europeu. Analisamos o texto do *desassossego*, em seus aspectos temático-formais, como uma obra que representa a revolução literária proposta pela modernidade.

Como subsídios teóricos utilizamos vários estudos da fortuna crítica do *Livro do desassossego*, de história da arte e da literatura portuguesa e obras de teoria e análise literária.

A inserção dessa obra no modernismo português é feita segundo a *História da literatura portuguesa*, de Antonio José Saraiva e Oscar Lopes (1992); *A literatura portuguesa*, de Massaud Moisés (1978) e a *Literatura portuguesa moderna e contemporânea* (1990). Acerca das manifestações artísticas na Europa, aproveitamos o estudo de Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura* (2003).

Para a compreensão do jogo de máscaras presente no texto, cujas raízes se encontram na formação simbolista-decadentista de Fernando Pessoa, a nossa leitura foi norteadas pelas obras *Simbolismo, modernismo e vanguardas* (1992), de Fernando Guimarães; *Fernando, rei da nossa Baviera* (1993), de Eduardo Lourenço; *Fernando Pessoa, resposta à decadência* (2002), de Haquira Osakabe; “O *Livro do Desassossego*: um breviário do decadentismo” (1983), de Georg Rudolf Lind; e *Floribela Espanca: uma estética da teatralidade* (2003), de Renata Soares Junqueira.

O estudo de Anna Balakian, em *O simbolismo* (1967), contribui muito para o entendimento da constituição do movimento artístico em questão e proporciona-nos sólido embasamento teórico para a compreensão dos ecos desse movimento na escrita do *Livro do Desassossego*.

Quanto à abordagem da representação da literatura e do artista modernos no *Livro do desassossego*, ela foi feita com o auxílio dos apontamentos teóricos de Maurice-Jean Lefebvre (1980) e de Antoine Compagnon (2003).

Procuramos, como já foi dito, fazer uma leitura abordando o *Livro do desassossego* e o seu autor como produtos, digamos assim, da concepção de artista e de obra de arte no

modernismo português. Para tanto, a nossa abordagem não vincula o tema da representação a uma determinada teoria da *mimèsis* ou representação, ou seguindo, só e fielmente, a teoria aristotélica ou embasando a leitura em correntes que discutem a concepção de representação literária na modernidade. Ao contrário disso, o que queremos mostrar é que, de fato, torna-se arriscado abordar o *Livro do desassossego*, aplicando-lhe uma determinada teoria da representação literária. Assim como também não nos parece possível definir a qual gênero literário essa obra pertence, e a quais tendências e estéticas segue o seu estilo. Tudo isso porque se trata de uma obra híbrida que apresenta, como elementos fundamentais, a contradição, a multiplicidade, o “ser tudo de todas as maneiras” que a caracterizam como uma obra representante da diversidade moderna à qual aderiram os poetas da Geração de Orpheu.

CAPÍTULO 1

1.1 EM TEMPOS DE *DESASSOSSEGO*...

Quando nasceu a geração a que pertença encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranqüilidade que nos dar na ordem política. Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político. [...]

Na vida de hoje, o mundo só pertence aos estúpidos, aos insensíveis e aos agitados. O direito a viver e a triunfar conquista-se hoje quase pelos mesmos processos por que se conquista o internamento num manicômio: a incapacidade de pensar, a amoralidade, e a hiperexcitação. (PESSOA, 2002, p. 187)

Nas duas primeiras décadas do século XX tem início um período de grandes manifestações e transformações no panorama artístico-literário de Portugal. São colocadas em prática novas concepções artísticas, cujo embrião se encontra já no século XIX.

A necessidade de mudanças na arte portuguesa é influenciada pelas tendências e pelos movimentos revolucionários que estão ocorrendo nessa época no resto da Europa, principalmente na França. Além disso, o quadro político-social português contribui deveras para o agravamento e explosão de uma crise que se manifestava desde 1890, quando o governo português, ao mesmo tempo em que vê o país passar por sérias dificuldades econômicas e financeiras, cede às pressões do Ultimato Inglês pela disputa de territórios

africanos. Isso gera um clima de revolta e de desconfiança do povo em relação aos governantes monarquistas. Em 1891 eclode uma revolta republicana na cidade do Porto, mas a monarquia se defende dando plenos poderes ao Conselho de Ministros, o que viabiliza a instalação de uma ditadura.

Insatisfeito com o regime monárquico, com o descaso e injustiças da ditadura de João Franco (1905-1906), o povo rebela-se em 1908 contra o regime e exige a presença de um governo que trabalhe a seu favor. A crise chega ao limite quando um popular republicano assassina o Rei D. Carlos e o príncipe herdeiro D. Luís Filipe. Para ocupar o trono, rapidamente é nomeado o jovem D. Manuel II, de apenas 22 anos. A situação é controlada pelo monarca até 1910, quando é proclamada a República em Portugal.

Nesse contexto de efervescentes transformações político-sociais e na iminência da Primeira Guerra Mundial, artistas encontram um ambiente propício para organizar um movimento de inovação artística, cujos principais objetivos são: romper com o passadismo e criar uma nova concepção artística condizente com a atual atmosfera e com o homem contemporâneo.

1.2 A PRIMEIRA GERAÇÃO DO MODERNISMO PORTUGUÊS E A ESTÉTICA DA RUPTURA

O período que vai de 1910 a 1926 é muito frutífero para publicação de revistas especializadas em artes em Portugal. A maioria delas tem de curta duração, o que se explica, talvez, pela ocorrência das transições no plano político, visto que essas duas datas

ilustram, respectivamente, a Proclamação da República e a consolidação de um governo de direita.

Em 1915, jovens escritores, como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Raul Leal, Almada Negreiros, Armando Côrtes Rodrigues, Rui Coelho, o brasileiro Ronald de Carvalho, entre outros, fundam uma revista para veicular novas concepções estéticas. Nasce, então, *Orpheu*, uma revista que traz nas páginas introdutórias do seu primeiro número as palavras de Luís de Montalvor, (MONTALVOR *apud* MOISÉS, 1978, p. 294) relatando o que pretendiam os jovens artistas com essa espécie de manifesto em prol da arte moderna:

[...] formar, em grupo ou idéia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em Orpheu o seu ideal esotérico e *bem nosso* de nos sentirmos e conhecermo-nos.

É com a formação deste grupo e com o lançamento desta revista que se introduz o Modernismo nas artes portuguesas e se impulsionam os movimentos para a mudança do quadro nacional da literatura. Queriam os homens de *Orpheu* escandalizar o burguês, agitar a sociedade, intrigar o leitor passivo, enfim, subverter as convenções literárias e sociais.

O nome dado à revista e ao grupo não foi escolhido por acaso. Os escritores valeram-se do mito de Orpheu como metáfora do progresso e o trouxeram para a modernidade como lema: era importante não olhar para trás, romper decididamente com o passado para criar uma nova arte, valorizando o presente.

O apelo dos modernistas à metáfora do mito grego pareceria, a princípio, uma atitude paradoxal quando o intento desta geração era livrar-se do passadismo. Trata-se, sim, de

romper com o passado, de “não olhar para trás; todavia, a ruptura se instaura apenas como medida para se evitar o uso exclusivo de modelos clássicos e rígidos de representação literária. Os modernistas querem, para essa nova era, assimilar tanto o passado quanto as novas experiências, importando-se, sobretudo, com o presente.

Podemos avaliar esse apego à antiguidade clássica como proposta de modernização do mito grego. Para os escritores de *Orpheu*, era preciso dar um destino diferente ao amante da lira; dar-lhe outra chance de não olhar para trás.

Para Octavio Paz (1984, p.18),

[...] desde princípios do século passado se fala da modernidade como de uma tradição e se pensa que a ruptura é a forma privilegiada da mudança. Ao dizer que a modernidade é uma tradição cometo uma ligeira inexatidão: deveria ter dito *outra* tradição. A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição.

Como podemos perceber a partir das palavras de Paz, a modernidade por muitos é tida como a estética da ruptura, que por se preocupar em romper sempre com a tradição, acaba ela mesma sendo uma tradição de rupturas, sempre em busca da novidade. Não obstante ter ela este elemento em seu conjunto de características, é importante notar, como nos aponta o autor de *Os filhos do barro* (1984) que a modernidade é uma tradição “heterogênea ou do heterogêneo”, admitindo ser várias ao mesmo tempo; e que o moderno “não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade”.

Massaud Moisés (1978, p. 294) analisa as idéias “estetizantes e confessadamente esotéricas” dos primeiros modernistas portugueses e, de acordo com o crítico, essas idéias

[...] põem-se a criar uma poesia alucinada, chocante, irritante, irreverente, com o fito de provocar o burguês, símbolo acabado de estagnação em que se encontra a cultura portuguesa. A poesia, elevada ao mais alto grau, entroniza-se como a forma ideal de expressar o espanto de existir, e sintetiza toda uma filosofia de vida estética, sem compromisso com qualquer ideologia de caráter histórico, político, científico ou equivalente. A aderência ao modernismo significa, pois, o rompimento com o passado, inclusive em sua feição simbolista.

[...] corresponde a um momento em que as consciências se elevam para planos de universal indagação, para a verificação de uma angústia geral, fruto da crise que engolfa a Europa e o Mundo.

Como se pode notar no fragmento acima, as características da primeira geração modernista em Portugal são condizentes com o clima de inovação do pensamento humano que está ocorrendo no resto da Europa.

A Vanguarda literária liderada pela Geração de Orpheu vem propor uma nova estética literária, fundamentada em uma linguagem completamente diferente.

Os artistas desse grupo chocam com suas propostas que subvertem o plano expressivo literário, opondo-se completamente ao gosto conservador de expressão tradicional. Todavia, a maneira agressiva com que eles atacam e criticam os conservadores, os “lepidópteros burgueses”, como os denomina Mário de Sá-Carneiro, é a arma que eles empunham para abolir com o passadismo e inovar a literatura, modificando a forma e o conteúdo da representação literária.

O pensamento de ruptura com o passado é uma das características básicas do grupo. Todavia, ao contrário do que afirma Massaud Moisés (1978, p. 294), quando diz que a ruptura se dá inclusive com a “feição simbolista”, muitos artistas formados nesta estética – Fernando Pessoa, e especialmente no *Livro do desassossego*, é exemplo disto – trazem para o Modernismo Português elementos enraizados no Simbolismo.

Segundo Fernando Guimarães, em seu livro *Simbolismo, modernismo e vanguardas* (1992, p. 5),

[...] o Modernismo, enquanto designação dum período que a si mesmo se referencia num tempo que é afinal projectivo, representa na história da literatura um momento que corresponderia à consciência duma ruptura total. A apreensão dessa ruptura talvez advenha duma vocação especial para emitir juízos de valor, através daquela atitude polémica a que nos referimos e que se poderia tornar tão provocatória como a do ‘fóra tu’ atirado às mais destacadas figuras literárias do seu tempo por Álvaro de Campos, no ‘Ultimatum’.

É certo que esse grito de “fóra-tu”, esbravejado pelo heterônimo de Fernando Pessoa, com uma certa tendência futurista, ilustra os primeiros passos da Geração de *Orpheu*, cujo

forte impacto inicial abrirá caminhos para outras manifestações literárias ao longo do Modernismo Português.

A imperiosa reivindicação de novidade e de modernidade transmitida por *Orpheu* associava-se, segundo Carlos Reis (1990, p. 171), a

[...] uma profunda e radical revisão de toda a literatura nacional através de um novo espírito, liberto dos ‘fantasmas’ do servilismo e de qualquer sentimento de inferioridade face ao estrangeiro. Esta nova ‘consciência da Actualidade’ surgiria então, pelo contrário, plenamente afirmativa e orgulhosa de si e da cultura que representava.

Em suma, para abolir o tradicionalismo e atenuar o provincianismo caracteristicamente portugueses, os novos poetas pretendiam instaurar uma outra ‘visão do mundo’ capaz de revolucionar e reformar totalmente a mentalidade cultural nacional.

A modernidade propõe a ruptura de barreiras que impedem a mudança e evolução dos meios de expressão artística. Os artistas nesse momento buscam a libertação, a saída do enquadramento que limita a obra de arte à expressão de um realismo convencional que agrada ao gosto burguês; fogem aos modelos tradicionais de representação literária que são concebidos valorizando o belo, a unidade de princípio, meio e fim, a pureza dos gêneros etc.

Nota-se, desde o Romantismo, uma busca pela transformação na ordem do gosto artístico e a rejeição à imitação dos antigos, como aliás já ocorrera na querela dos antigos e dos modernos, no fim do século XVII. Os modernos vêm reafirmar as idéias de progresso já anunciadas pelos românticos, valorizando cada vez mais a negação de modelos

padronizados, mas, sobretudo, estabelecendo bases para que o modernismo não se resumisse na euforia que caracterizou os românticos.

Segundo Antoine Compagnon em seu livro *Os cinco paradoxos da modernidade* (2003, p.20) embora a arte moderna siga os passos dos românticos em busca da arte liberta das amarras dos antigos,

Surgiu, desde então, a possibilidade de uma estética do novo. Dir-se-ia que ela sempre existiu. Sim, no sentido de uma estética da surpresa e do inesperado, como no barroco, mas não no sentido de uma estética da mudança e da negação. O excêntrico ou o extravagante, que a tradição sempre deixou marginalizado – a blasfêmia, a sátira, a paródia, acompanhando por toda a parte a alegoria tradicional – não é o heterogêneo, que pretende, por sua vez, ser verdadeiramente outro e não apenas transgressivo. ‘Porque o Belo é sempre surpreendente, seria absurdo supor que o que é surpreendente seja sempre belo’, dirá Baudelaire, resumindo melhor esse debate. A proposta de Baudelaire – ‘O belo é sempre bizarro’ – só dará lugar a um culto do bizarro, graças a um contra-senso que o poeta previra e denunciara.

O homem moderno vê-se em crise e passa a questionar a existência de si mesmo e de tudo, a se indagar a respeito de sua identidade, da sua falta de unidade, do seu livre-arbítrio. Trata-se de uma crise do sujeito com “cérebro, e ao mesmo tempo coração” (PESSOA, 2002, p. 187) diante de um mundo que lhe oferece tudo e nada; onde todas as certezas caem por terra, gerando dúvidas e possibilidades infinitas de um futuro incerto. O sentimento de vazio toma conta do espírito desse homem que não conta mais com a predição dos deuses, nos quais ele nem acredita; agora é ele mesmo quem deve tomar as rédeas de sua vida e escolher o rumo para o qual deve seguir. Não há deuses nem oráculo que o guiem. Ele

[...] posta-se à frente do espelho, sozinho perante a própria imagem, e angustia-se porque vive uma quadra de desdeificação do mundo, de ausência de Deus ou de qualquer verdade absoluta capaz de explicar-lhe a inocência visceral e a sem razão do existir. O reino da anarquia instala-se como fruto do relativismo, nascido com a grande viragem histórica representada pela cultura romântica, de que o Modernismo é legítimo caudatário. Está-se no ápice do processo, ou no início dum estágio mais avançado, como os anos posteriores vieram mostrar. Nasce o desespero, a instabilidade total, porquanto os padrões estão em mudança ou devem ser mudados. Nessa atmosfera, a poesia substitui os mitos, transformando-se, ela própria, num mito. (MOISÉS, 1978, p. 294-5)

A modernidade faz com que o homem se reconheça como um ser duplo e ambíguo, inserido num momento em que estas características não estão somente relacionadas ao sujeito, mas sim à sua manifestação neste presente transitório e fugaz. Não se trata mais de seguir um modelo, estabelecer uma métrica, e construir, a partir de uma forma precisa, o canto aos heróis e aos seus feitos, regozijando o público leitor com uma beleza inexistente e inadequada ao momento histórico que passa por sérias transformações.

O ideal de beleza na modernidade se dá pela mistura de tudo o que é oposto, mas inerente ao homem e à vida. A poesia – entenda-se por poesia toda manifestação literária, tanto prosa, verso, drama, quanto todas as composições híbridas – passa a expressar uma mistura de gêneros, de imagens, de cores, de vozes que o eu moderno quer imprimir à sua literatura. O artista quer dar sentido ao presente – que lhe parece em desordem, próximo ao caos do mito da criação –, mesmo que esse dar sentido seja manifestar, artisticamente, a impossibilidade de ordem no mundo; quer anular toda a relação com o passado, construindo

no presente várias realidades, tempos e vidas. É a imaginação, segundo Antoine Compagnon (2003, p. 25),

[...] faculdade que nos torna sensíveis ao presente, ela supõe o esquecimento do passado e a aceitação do imediatismo. A modernidade é, assim, consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade.

A poesia que agora é mito – mito por fazer da própria linguagem uma existência, por tentar parar o tempo, afastar a morte e tornar-se eterna – busca a transformação da realidade literária, e, com isto, acaba refletindo em sua forma e em seu conteúdo a diversidade expressiva do homem moderno:

[...] A modernidade estética se define essencialmente pela negação: antiburguesa, ela denuncia a alienação do artista num mundo filisteu e conformista, onde reina o mau gosto. Daí a reivindicação – ela também ambígua no que se refere à vontade de aderir ao presente – de uma arte, autônoma e inútil, gratuita e polêmica, escandalizando o burguês. A modernidade projeta seu dualismo no outro, o burguês, no qual ‘o artista descobre e define o seu contrário’ como dirá Valéry: “Aliás, propriedades contraditórias lhe são impostas, pois fazem-nos ao mesmo tempo escravo da rotina e sectário absurdo do progresso”. Nesse dualismo, ou nessa duplicidade da modernidade, o destino do burguês está, por assim dizer, traçado. (COMPAGNON, 2003, p. 24)

O mundo vive, então, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o que é resultado do desequilíbrio humano, do desejo exacerbado de busca de autonomia, de poder e de domínio. Essa atmosfera contribui ainda mais para o estado caótico daquela realidade.

Nesta atmosfera, Fernando Pessoa e os seus companheiros modernistas tentam fazer da literatura portuguesa uma arte que globalize diversas tendências, todos os gêneros, todas as maneiras de sentir e expressar as sensações. Agora, como afirma Pessoa (1966, p. 124): “A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra – ser a síntese de tudo”. Para o poeta:

[...] a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa... (PESSOA, 1966, p. 114)

Em suma, os artistas de *Orpheu* realizaram na arte portuguesa atitudes fundamentais da modernidade, caracterizando a luta pela derrubada dos antigos padrões artísticos. A necessidade de ser plural, tão trabalhada por esta geração, reflete o pensamento moderno; pensamento este que é ao mesmo tempo iluminador, pela tomada de consciência do homem a respeito dos diversos seres que o habitam, e trágico, por saber da impossibilidade de se achar uma unidade para os estilhaços que compõem a sua alma.

1.3 FERNANDO PESSOA E O ESTETICISMO SIMBOLISTA/DECADENTISTA NA LITERATURA PORTUGUESA

A respeito da formação dos artistas da Geração de *Orpheu*, Fernando Pessoa (PESSOA *apud* GUIMARÃES, 1992, p. 39) afirma que

Descendemos de três movimentos mais antigos – o simbolismo francês, o panteísmo transcendental português e a miscelânea de coisas contraditórias e sem sentido de que o futurismo, o cubismo e outras correntes afins são expressão ocasional, embora, para ser exacto, descendamos mais do espírito do que da letra desses movimentos.

Nesta afirmação, pode-se saber de onde vem a herança da mistura que caracteriza a composição literária dos poetas *órficos*: vem de estéticas múltiplas que influenciam o espírito que favorecerá a fisionomia multifacetada do Modernismo.

Um dos aspectos que nos chamam muito a atenção é o grande apego desses poetas a elementos do Simbolismo. A encenação, o uso de máscaras e de tudo quanto é artificial e fictício são elementos caros ao Simbolismo, dos quais os poetas do primeiro modernismo português se valeram para reafirmar o intuito de abolir “as barreiras que limitam os espaços entre a arte e a vida” (GARCIA *apud* JUNQUEIRA, 2002, p. 32). A concepção de que a arte e a vida não se separam, de que a vida e a ficção se confundem passa a ser na modernidade portuguesa algo que marcará não somente a obra, mas também a postura de alguns artistas, seguindo o exemplo da excentricidade de Baudelaire. A este respeito Renata Soares Junqueira (2003, p. 33) afirma que:

Em Portugal o modernismo gera casos notáveis de *histrionismo* e de *exibicionismo* a serviço do gosto da encenação: em última análise, os manifestos provocativos de Almada-Negreiros não são muito mais aparatosos que as estudadas *poses* de Mário de Sá-Carneiro e – por que não incluir o seu nome nesse rol? – de Florbela Espanca. No caso de Fernando Pessoa, a teatralidade manifesta-se de modo diferente: exercitando sistematicamente a sua vocação de *poeta dramático* (cf. Lopes, 1985, p. 107-39) à maneira dos dramaturgos simbolistas – que pregavam a abolição da ação e o afastamento da realidade –, Pessoa adere também ao gosto da encenação, mas sem o histrionismo exibicionista dos seus confrades modernistas. A sua encenação – isto é, a das múltiplas máscaras que ele se compraz em criar – parece feita mais para si mesmo e sem a alegria das arlequinadas de Almada [...]

Sabemos que Fernando Pessoa fora educado “sob os influxos literários do simbolismo francês e do esteticismo britânico” (SENA, 1982, p. 186), e que do estilo dessa literatura *fin-de-siècle* ele teria herdado “o interesse pela linguagem enquanto vivência estética” (ibid., p. 190). O crítico e estudioso pessoano Eduardo Lourenço, autor de *Fernando, rei da nossa Baviera* (1993), não teme afirmar, a respeito do poeta, que “Toda a sua vida foi simbolista. Nem há na literatura do Ocidente mais completa expressão do Simbolismo” (LOURENÇO, 1986, p. 19). Analisando os aspectos desta estética também no *Livro do desassossego* (2002), o crítico caracteriza o *Livro* como “um texto agônico, um texto agonia por conta de nada e de ninguém, texto suicidiário [...]” (ibid, p. 86).

A expressão das múltiplas *personae* de Fernando Pessoa em sua literatura é fruto da tendência simbolista que valoriza o uso de máscaras, que faz culto ao artifício e à criação de sensações. Ao longo da construção de sua obra, em especial o *Livro do desassossego* (2002), percebe-se a utilização de recursos literários fundados nessa estética, em que “a preocupação contínua com o tédio, a apatia, a renúncia diante das coisas mais simples e

mais sãs da vida” (PESSOA apud JUNQUEIRA, 2003, p.37) são recursos utilizados constantemente para enfatizar o tema do sujeito entediado, que abre mão de viver a vida real e cotidiana por se sentir um sujeito sem lugar na sociedade. Diante disso, resta-lhe ater-se, cada vez mais, ao mundo dos sonhos, dos encantamentos que a obra de arte é capaz de lhe proporcionar. No caso de Fernando Pessoa, por ter este também certa postura simbolista/decadentista, agrada-lhe muito mais, ao invés de exhibir-se, criar os heterônimos, os atores do “drama em gente”, para que estes representem, cada qual à sua maneira e com suas características particulares, os vários papéis que o artista desempenha na modernidade.

Haquira Osakabe, em seu estudo *Fernando Pessoa: resposta à decadência* (2002, p.21), acredita na hipótese de que:

[...] ao criar seu *drama em gente*, Pessoa, no plano da criação, não apenas estava formulando uma aguda análise de sua situação finissecular, como também tentava justificar para si próprio e para outros, uma via com intenção salvífica, encarnada na poesia de Caeiro.

O gosto pela máscara, pelo artificialismo, pela criação de existências e vidas paralelas à realidade são elementos da obra de Pessoa que enfatizam a sua “situação finissecular” (OSAKABE, 2002, p. 21), disseminando, nas primeiras décadas do século XX, a postura que os poetas tinham diante da vida utilitarista do final do século XIX. Esta postura representa o afastamento do artista de uma sociedade que o despreza e o vê como um *clown*. Diante de tal desprestígio, o poeta assume diversas máscaras e passa a atuar, a criar papéis, cenários e vidas paralelas àquela realidade que o sufoca. Segundo Junqueira (2003, p. 36):

[...] esse jogo histriônico de máscaras reflete, à socapa, o escárnio com que o escritor reage ao utilitarismo de uma “organização social que afasta cada vez mais o artista dos seus semelhantes e o relega à posição de palhaço oficial ou de excêntrico desprezado” (Daiches, 1967, p. 351). É ironicamente que os artistas decadentes e simbolistas vestem as suas máscaras de “palhaços oficiais” da sociedade industrial do final do século XIX, assumindo o tema da *perda de identidade* como componente básico da sua *estética da teatralidade* ao qual se acrescentam os dois outros ingredientes emprestados ao domínio do teatro e à prática da *mise-en-scène*: *exibicionismo* e *histrionismo*. [...] Expulso do lugar de destaque que ocupava nas suntuosas cortes européias dos séculos XVI e XVII – cabalmente substituídas, no século XIX, pelo espaço *parvenu* dos salões da burguesia –, o artista *fin-de-siècle* reage com uma rebeldia acentuadamente sarcástica e histriônica, afastando-se da vida e das convenções sociais para afinal se projetar *integralmente* na realidade dos seus sonhos e das suas *máscaras*.

Com relação ao *Livro do desassossego*, que é o nosso objeto de estudo neste trabalho, nota-se, que embora a obra tenha sido escrita ao longo das três primeiras décadas do século XX, o sentimento de enxovalhamento do artista ainda é motivo de preocupação para Fernando Pessoa, pois tal como podemos perceber nesta obra em prosa, o poeta representa o drama de Bernardo Soares, um artista que não se adapta à sociedade em que vive.

Osakabe (2002, p. 18) atenta para uma questão muito importante para Pessoa: a importância do contexto e da historicidade para a produção de sua obra. Segundo o estudioso,

[...] toda a avaliação crítica de uma obra ganha em consistência e em exatidão se se levam em conta sua interlocução com práticas discursivas e

questões que se faziam presentes no momento de sua criação. No caso de Pessoa, é ele mesmo quem aponta para a necessidade de se atentar para o quadro das questões suscitadas pela sua época.

Osakabe (2002, p. 18) defende que Pessoa procurou, com a sua obra ensaística produzida no período de 1914 a 1918, “justificar para a sua criação heteronímica uma motivação finissecular”. O crítico afirma que

Os ensaios que dão base a essa atitude são muito claros. Todos eles insistem na idéia nuclear e não tão original de que o fim do século XIX foi a culminância de um processo de decadência da civilização européia, processo que teria assumido feições definidas com a formação do cristianismo e sua evolução até os tempos modernos. (ibid., p. 18)

Os tempos modernos condicionam o homem à busca voraz por desenvolvimento tecnológico e por progresso científico. O desenvolvimento industrial acelerado parece tentar mecanizar também a vida do homem, dando-lhe a sensação de que tudo é efêmero, conduzindo-o cada vez mais às práticas capitalistas, ao que proporciona rápidos resultados, ao universo do lucro imediato, a um “jogo livre de forças” (HAUSER, 2003, p.895), tornando-o um sujeito alienado das práticas do convívio social.

Arnold Hauser (2003, p. 896) define bem a atmosfera de crise que levou às “novas realizações técnicas e aperfeiçoamentos de métodos de produção” e o efeito patológico que isto gerou ao homem. Segundo Hauser, os efeitos daquela atmosfera de crise se perpetuaram em todas as manifestações de atividade técnica. A busca avassaladora e veloz por progresso parece algo patológico quando comparado com outras épocas. Pois a rapidez com que o progresso tecnológico acaba acelerando a mudança da moda e gosto estético

implica uma busca insensata pelo novo. Hauser (2003, p. 896) chama-nos a atenção para os efeitos que a inovação e a geração de novos produtos podem causar no interesse pelas matérias intelectuais:

Os industriais são compelidos a intensificar a procura de produtos aperfeiçoados mediante meios artificiais e não devem permitir que se enfraqueça o sentimento de que o novo é sempre melhor, se realmente quiserem lucrar com as realizações da tecnologia. A contínua e cada vez mais rápida substituição de velhos artigos em uso cotidiano por novos leva, porém, a uma afeição diminuída pelas posses materiais e em breve, também, pelas intelectuais, e reajusta a velocidade em que ocorrem as reavaliações filosóficas e artísticas à das mudanças de moda. Assim, a tecnologia moderna introduz um dinamismo sem precedentes em toda a atitude perante a vida – e é, sobretudo, essa nova sensação de velocidade e mudança que encontra expressão no impressionismo.

Segundo esse autor (2003, p. 898), a arte produzida neste mundo “cujos fenômenos se encontram num estado de constante transição”

[...] não enfatizará apenas a natureza momentânea e transitória dos fenômenos, não verá no homem, simplesmente, a medida de todas as coisas, mas buscará também o critério de verdade no aqui e agora do indivíduo. Considerará o acaso o princípio de todo ser, e a verdade do momento invalidará toda e qualquer outra verdade. A primazia do momento, da mudança e do acaso subentende, em termos de estética, o domínio de um estado de ânimo passageiro sobre as qualidades permanentes na vida, ou seja, o predomínio de uma relação com as coisas cuja propriedade consiste em ser não só neutra mas também mutável.

Os sentimentos de efemeridade, de incerteza e a “primazia da indefinição e da mudança” (JUNQUEIRA, 2003, p. 45), que são notas predominantes na modernidade, se refletirão na expressão artística, cuja representação se reduzirá ao estado de espírito do momento que

[...] é, ao mesmo tempo, a expressão de uma concepção de vida fundamentalmente passiva, um consentimento no papel do espectador, do sujeito receptivo e contemplativo, um ponto de vista de indiferença, espera, não-envolvimento – em resumo, a atitude estética pura e simples. (HAUSER, 2003, p. 898)

Esta atitude passiva do homem diante da vida e dos acontecimentos sociais, como se fosse um espectador que apenas assiste a um filme que mostra rapidamente as cenas das transformações causadas pelo processo de desenvolvimento industrial, faz com que ele se sinta perdido, como mais um entre tantos no meio de uma multidão composta de homens que parecem não ter face, nome, nem identidade própria. É importante lembrar que esta sensação de perda de identidade, tão forte nos poetas modernos, fora antecipada por Edgar Allan Poe (1809-1849) – que, aliás, muito influenciou os autores modernos –, em seu conto “O homem da multidão”, que nos apresenta a cidade como um ponto de referência da modernidade, o espaço das diferenças, o retrato do novo, do plural, onde o homem precisa estar inserido, fazendo parte da multidão para não se sentir só. Todavia, é neste aglomerado de inquietos, de insatisfeitos, de sujeitos solitários e obsessivos sempre em busca de algo que os complete, é aí que o homem moderno perde sua identidade, tornando-se apenas mais um na multidão.

A sensação de que tudo está indefinido e confuso favorece a mistura de planos que o artista realizará em sua obra de arte, onde não haverá mais fronteiras que delimitem com precisão gêneros puros, que separem o que é matéria de sonho do que é realidade, o que é ficção do que é vida. De acordo com Renata Junqueira (2003, p. 45),

[...] no plano das formas artísticas diluem-se igualmente as fronteiras entre as diferentes artes, que tendem a aglutinar-se: a poesia aproxima-se da música e da pintura, de acordo com uma dinâmica de *síntese* que estimula a produção de gêneros literários híbridos que vão desde o poema em prosa e o poema lírico-dramático até ao ensaio-conto e à escrita de cartas e diários romanceados. “De um modo geral, a síntese simbolista torna possível e aceitável que uma arte tome emprestados idéias e conceitos de uma outra arte, pois que todas as artes aspiram ser uma única arte” (LUCIE-SMITH, 1995, p. 61).

Queremos com tudo isso enfatizar o quanto a arte do *fin-de-siècle* contribuiu para a formação dos artistas modernos, e também para a constituição da literatura das três primeiras décadas do século XX. Os efeitos do processo de modernização dos meios tecnológicos geraram uma crise do sujeito artista com relação àquela atmosfera desenvolvimentista e à sociedade burguesa em ascendência que não o valorizava, levando-o a se distanciar da vida real por amor à arte, ou melhor, a buscar “na própria arte a justificação da vida” (HAUSER, 2003, p. 910). É com o afastamento e com o refúgio em lugares inventados, como a famosa clausura em “torres de marfim”, que os poetas produzem uma literatura inovadora, sem barreiras que impeçam a expressão híbrida que traduz a pluralidade do homem, sem limites entre sonho e realidade, entre obra e biografia. Ao contrário do princípio aristotélico que diz que a arte imita a vida, os modernos, dando

continuidade ao pensamento dos simbolistas, defendem que a vida deve imitar a arte, e que uma completa a outra. No entanto, como aponta Hauser (2003, p. 910), isso não significa que

[...] a vida parece mais bela e mais conciliatória quando envolta em arte mas que, como pensava Proust – o último grande impressionista e hedonista estético – só adquire realidade significativa na lembrança, na visão e experiência estética.

Hauser atribui os fundamentos teóricos do esteticismo moderno, no que ele tem de atitude passiva e contemplativa, ao pensamento de Schopenhauer, que definiu a arte como “emancipação de tudo o que a vontade impõe, à semelhança do sedativo que reduz ao silêncio os apetites e as paixões” (2003, p. 910). Para o autor de *A história social da arte e da literatura*,

O entusiasmo pelo artificialismo da cultura é mais uma vez, em alguns aspectos, apenas uma nova forma de escapismo romântico. Escolhe-se a vida artificial, fictícia, porque a realidade nunca pode ser tão bela quanto a ilusão e porque todo o contato com a realidade, todas as tentativas de concretização de sonhos e desejos levam, necessariamente, à corrupção destes. Mas as pessoas agora refugiam-se da realidade social não na natureza, como fizeram os românticos, mas num mundo mais elevado, mais sublimado e mais artificial. (HAUSER, 2003, p. 912)

Fernando Pessoa é, com certeza, um caso na literatura portuguesa moderna que expressa vigorosamente esse culto ao artificialismo. Imbuído da formação simbolista/decadentista que obteve, o poeta constrói a sua obra literária com elementos

derivados destas estéticas – e o *drama em gente* é a maior prova disto – que, ainda nas primeiras décadas do século XX em Portugal, expressam-se em uma ficção que, embora pregue o afastamento da realidade, o sonho, o alheamento, não deixa de ser uma proposta de saída transformadora para o estado caótico em que o mundo se encontra.

O fragmento do *Livro do desassossego* que utilizamos como epígrafe, neste capítulo, traduz o sentimento do poeta diante de um mundo “desprovido de apoio para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração” (PESSOA, 2002, p.187), onde se esfacelaram as certezas, sejam de ordem moral, sejam de ordem religiosa, às quais o homem se fiava para dar sentido à sua vida. Este trecho, segundo Haquira Osakabe (2002, p. 28),

[...] fornece ao leitor de hoje uma pista, até certo ponto, segura das relações que o co-autor, Fernando Pessoa, manteve com a época que o antecedeu. Sem o equacionamento dessas relações dificilmente terá êxito uma análise mais vigorosa da obra pessoana. Inteligência incapaz de ver sem problematizar e de problematizar sem essencializar as questões, Pessoa foi, com toda sua universalidade, um homem profundamente permeável às grandes discussões, aos grandes conflitos e aos grandes debates oriundos do agonizante século XIX, pelos quais se sentiu vigorosamente atraído. E, nesse ponto, acabou tendo, por conta não só de sua obra poética, mas também a crítica e filosófica, um lugar decisivo na história da cultura em Portugal.

É com relação às questões propostas pela modernidade que analisamos a prosa fragmentária do *Livro do desassossego* como elaboração e aplicação da estética do artifício ou estética decadente (cf. OSAKABE, 2002, p. 122), que também será peça fundamental no *drama em gente* pessoano. As preocupações de Pessoa com o seu tempo e com a condição do artista que naquela época, “não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa soma

de animais”, permanecendo, dessa maneira, como “naquela distância de tudo a que comumente se chama de Decadência” (PESSOA, 2002, p. 45), tomam forma nos fragmentos do *Livro*, onde uma nova linguagem literária expressa a manifestação da crise em que vive o sujeito desse tempo. É nessa linguagem, livre de padrões e embrenhada de artifícios, possibilitando a incoerência e a dispersão do sujeito-autor, que este buscará uma nova vida.

CAPÍTULO 2

2.1 O LIVRO DO DESASSOSSEGO E SUAS POSSIBILIDADES DE ORGANIZAÇÃO

... este livro suave.

É quanto resta e restará duma das almas mais subtis na inércia, mais debochadas no puro sonho que tem visto este mundo. Nunca – eu o creio – houve criatura por fora humana que mais complexamente vivesse a sua consciência de si própria. Dandy no espírito, passeou a arte de sonhar através do acaso de existir.

Este livro é biografia de alguém que nunca teve vida.

(...) Este livro não é dele: é ele. Mas lembremo-nos sempre do que, por detrás de tudo quanto aqui está dito, coleia na sombra, misterioso. (PESSOA, 2002, p. 491-2)

E este livro é um gemido. Escrito ele já o *Só* não é o livro mais triste que há em Portugal. (PESSOA, 2002, p. 369)

Ao pensarmos em Fernando Pessoa (1888-1935) e na literatura que produziu ao longo de toda sua vida, logo nos vem à cabeça a imagem do enigmático poeta português, criador dos três célebres heterônimos: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. É por sua obra poética, na maioria das vezes, que Pessoa é lembrado e se torna referência na literatura mundial.

Sem ignorarmos a poesia lírica pessoana, até mesmo porque isso é impossível, vista a qualidade inquestionável que ela apresenta, e o encantamento que nos provoca ainda hoje, é importante ressaltar, todavia, a não menor grandeza que sua obra em prosa possui, em especial a do *Livro do desassossego*, tendo em vista o empenho de Pessoa em implementar – como não poderia deixar de ser quando se trata desse autor – o “drama em gente” também na ficção em prosa.

A obra em questão se apresenta hoje estruturada no formato de livro, conforme constava em um dos vários projetos de Fernando Pessoa para a publicação do *Livro do desassossego* – publicação que, de fato, o autor não efetuou em vida. Somente alguns fragmentos, assinados pelo poeta, foram publicados pelo mesmo em revistas, como é o caso do texto intitulado “Na floresta do alheamento”, publicado na revista *A águia*, em 1913.

Por se tratar de uma obra fragmentária e inacabada, que gera várias dúvidas e questões desde a descoberta da existência de envelopes destinados a compor um certo *Livro do desassossego* na grande arca do poeta, cremos que não é menos intrigante a maneira como cada organizador lê, interpreta e edita os escritos e os projetos destinados à composição do *Livro*. Daí que o desassossego não se limita somente à forma e ao conteúdo dos fragmentos, mas também se estende às diversas interpretações e arranjos dos mesmos que hoje existem.

Dadas as várias possibilidades de edição do *Livro do desassossego*, alguns organizadores decidiram editar a obra em dois volumes: ou reunindo os fragmentos por afinidades temáticas, conforme fez Teresa Sobral Cunha na edição de 1990 pela Editora Presença; ou ainda, segundo a mesma organizadora, na edição de 1994 pela Editora da Unicamp, separando os trechos de acordo com a autoria nas duas diferentes fases de escritura do livro: um volume destinado à primeira fase, cuja autoria é de Vicente Guedes, e

um segundo volume contendo escritos de Vicente Guedes e Bernardo Soares, o autor da segunda fase. Embora esta última edição seja chamada de “versão integral” do livro, ela apresenta algumas incoerências na sua organização que podem dificultar a compreensão da problemática da autoria dupla, pelo fato de não haver nela elementos que identifiquem a autoria de cada fragmento. A opção de dividir os trechos segundo a autoria dos fragmentos causa, ainda hoje, muita polêmica e opiniões diversas a esse respeito, uma vez que não há estudos concluídos acerca da estilística do texto do *Desassossego* que comprovem o momento preciso em que os fragmentos foram escritos, para que, a partir disso, se possa afirmar com certeza a quem eles pertencem, se a Vicente Guedes, autor do livro de 1912 a 1929, ou se a Bernardo Soares, o autor definitivo da obra a partir de 1929. Sem resultados frutíferos para essa problemática, os estudos dessa ordem ficam limitados pela dificuldade de se estabelecer uma cronologia correta e definitiva da escrita dos trechos, visto que a maior parte deles não é datada.

Como já dissemos na introdução deste trabalho, para a realização deste estudo, optamos por trabalhar com a edição de 2002, organizada por Richard Zenith, e feita pela editora Companhia das Letras. Esta edição parece-nos mais coerente quanto à escolha dos trechos, oferecendo ao leitor uma organização condizente com os projetos de Pessoa para a publicação do livro. Nesta edição os trechos não são separados conforme as fases de escritura do livro; nem são dispostos em ordem cronológica e em manchas temáticas. Segundo Richard Zenith,

Nesta edição os trechos datados da última fase servem de esqueleto – um esqueleto infalivelmente soariano – para articular o *corpus*. Entre estes trechos, mantidos em ordem cronológica, intercalam-se os outros, quer contemporâneos quer muito anteriores (e inclusive os pouquíssimos

trechos datados dos anos 10). Deste modo os mais antigos talvez possam, por uma espécie de osmose, adquirir algo da ‘vera psicologia’ de Bernardo Soares que Pessoa quis introduzir na revisão de texto que não chegou a fazer.

2.2 A MATÉRIA DO *DESASSOSSEGO*

O *Livro do desassossego*, segundo Fernando Pessoa em carta a João Lebre Lima, recebe esse nome “por causa da inquietação e incerteza que é a sua nota predominante” (PESSOA, 1990, p.60). O poeta teve para o livro o projeto de fazê-lo fragmentário e inacabado, pois não era a sua intenção dar-lhe caráter definitivo. Conforme Haquira Osakabe (1994, p. 8), Pessoa tinha com a construção do *Livro* uma relação “no mínimo obsessiva (...). Este se realizava, ‘malgré-tout’, dia a dia exatamente por não se ter proposto jamais como obra formulada mas em formulação contínua”.

A obra é composta de fragmentos em que o autor – mas convém lembrar que, quando nos referimos a autor, não estamos falando de Fernando Pessoa, o criador dos autores do livro, mas sim de Vicente Guedes e Bernardo Soares – escreve suas “impressões sem nexos nem desejo de nexos” (PESSOA, 2002, p.54), “seus apontamentos espirituais” (PESSOA, 2002, p. 416) como uma espécie de “diário ao acaso” (PESSOA, 2002, p. 430). Trata-se de uma escrita pessoal, em que o sujeito-autor faz ecoar, por meio de sua voz narrativa, o tom melancólico que contém toda a sua perturbação existencial, inquietação, descrença e tédio.

É nessa “arca menor”, como caracterizou Teresa Rita Lopes o *Livro do desassossego*, que encontramos vários pressupostos teóricos do poeta lusitano. O *Livro do desassossego* pode, acreditamos nós, ser considerado como uma sinédoque de toda a obra pessoana, por

conter em si a poética da literatura escrita por esse autor, retomada e desenvolvida em diversos aspectos nas obras de cada heterônimo e do próprio Pessoa, conforme as características particulares de cada poeta.

De acordo com Elaine Cristina Cintra, autora de *O nada e o verso: percursos de um diálogo entre Soares e Campos* (1997), o *Livro do desassossego* “contém em si grande parte da obra do poeta português, sintetizando-a em suas páginas de desconsolo secular.” (p.16). É esse desconsolo secular que tanto perturbou Pessoa o que encontramos disseminado em sua obra nas vozes aflitas de seus heterônimos.

O desconsolo que aflige o sujeito moderno soma-se aos sentimentos de destruição, de vazio, de estar perdido diante de um mundo que produz muitas incertezas e mudanças repentinas, acabando por deixá-lo fragmentado, confuso e propenso à inação diante de um século que demanda um homem pronto a exercer funções programadas e repetitivas, para as quais ele não se encontra preparado, mas sim, acuado e sentindo-se rejeitado por um mundo que parece confiná-lo a uma imprevisível câmara de horrores.

Cabe ao poeta dessa época, que tem a clarividência de perceber quanto o desconcerto do mundo destitui a unidade do homem, tentar, por meio da arte, dar vazão à expressão do sentimento de angústia que assola o sujeito desse século e reconstruir sua identidade. E isso foi o que Pessoa procurou fazer incansavelmente por meio dos atores do *drama em gente* ao longo de toda a sua vida.

No *Livro do desassossego*, como não poderia ser diferente, a busca pela identidade se dá no ato de escrever, de construir uma linguagem capaz de expressar e representar essa busca. Deparamo-nos com uma subjetividade estilhaçada, fruto de uma geração destruidora, que procura na forma, também destruidora, do seu livro o seu lugar no mundo.

É a literatura e a linguagem, ou seja, o artifício, a criação, a serviço de suprir o que está em falta e o que está destruído para o artista. Bernardo Soares busca na linguagem a vida que não tem; escolhe cuidadosamente as palavras para que elas expressem o estado de sua alma. Por isso, de acordo com Cintra (1997, p.22), “a linguagem deixa de ter como preocupação primordial a função referencial e emotiva e busca a função poética e metalingüística”.

Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie – nem sequer mental ou de sonho –, transmudou-se me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. (PESSOA, 2002, p. 254)

Nesse trecho fica evidente a obsessão de Bernardo Soares pela construção da escrita, pelo caráter sensual que a palavra possui para ele, a ponto dela se materializar, de encarnar em si o seu significado. O seu gosto de “palavrar” sugere um efeito sinestésico nesse fragmento capaz de levar o leitor a imaginar o gosto, as imagens, e o corpo das palavras, a partir do que elas significam. É como se o significado se tornasse motivado. Ele torna-as personificadas; são os seres que lhe fazem companhia e com quem ele melhor sabe conviver.

2.3 OS VÁRIOS *DESASSOSSEGOS*

O *Livro do desassossego* é uma obra passível de ser e de conter dentro de si muitas outras obras. Segundo Richard Zenith (2002, p.16),

O *Livro do desassossego* foi, antes de mais, vários livros (e afinal só um) de vários autores (e afinal só um), e a própria palavra *desassossego* mudou de significado com o decorrer do tempo.

A obra em questão contém fragmentos fortemente arraigados a uma estética simbolista, com temas relacionados à estética do sonho, bem à maneira do texto “Na floresta do alheamento”, o que pode sugerir que se trata de textos elaborados nos primeiros momentos da escrita do livro:

Às horas em que a paisagem é uma auréola de Vida, e o sonho é apenas sonhar-te, eu ergui, ó meu amor, no silêncio do meu desassossego, este livro estranho como portões abertos numa casa abandonada.

Colhi para escrevê-lo a alma de todas as flores, e dos momentos efêmeros de todos os cantos de todas as aves, teci eternidade e estagnação. Tecedeira, sentei-me à janela da minha vida e esqueci que habitava e era, tecendo lençóis para o meu tédio amortilhar nas toalhas de linho casto para os altares do meu silêncio,

E eu ofereço-te este livro porque sei que ele é belo e inútil. Nada ensina, nada faz crer, nada faz sentir.

(...) Torre do silêncio das minhas ânsias, que este livro seja o luar que te fez outra na noite do Mistério Antigo!

Rio de Imperfeição dolorida, que este livro seja o barco deixado ir por tuas águas abaixo para acabar mar que se sonhe.

Paisagem do Alheamento e de Abandono, que este livro seja teu como a tua Hora e se ilimite de ti como da Hora de púrpura falsa. (PESSOA, 2002, p.471-2)

Como podemos observar, no trecho acima há a presença de certos elementos muito recorrentes na poesia simbolista. O leitor está diante de uma atmosfera onírica, que se constrói por meio de palavras e expressões, como por exemplo, “Torre do silêncio das minhas ânsias”, “Rio de Imperfeição dolorida”, “Paisagem do Alheamento e de Abandono”, “Hora de púrpura falsa”, que se combinam para provocar o efeito de sentido do insólito, do inesperado. São imagens que quebram a previsibilidade e a lógica contida normalmente em textos prosaicos. O caráter poético nesse fragmento, sobretudo a metáfora da “tecedeira”, que designa o trabalho do poeta ao construir o seu livro, desautomatiza a linguagem, reforçando a subjetividade desse eu que manifesta o seu conflito existencial.

O *Livro* insinua também um aspecto teórico muito latente, no que se refere à pedagogização que encaminha os textos de estética onírica a um ensinamento para o leitor, que deve aprender como sonhar, viajar a paraísos artificiais e assumir determinadas posturas:

Maneira de bem sonhar

– Adia tudo. Nunca se deve fazer hoje o que se pode deixar de fazer também amanhã. Nem mesmo é necessário que se faça qualquer coisa, amanhã ou hoje.

– Nunca penses no que vais fazer. Não o faças.

– Vive a tua vida. Não sejas vivido por ela. Na verdade e no erro, no gozo e no mal-estar, sê o teu próprio ser. Só poderás fazer isso sonhando, porque a tua vida real, a tua vida humana é aquela que não é tua, mas dos outros. Assim substituirás o sonho à vida e cuidarás apenas em que sonhes com perfeição. Em todos os teus actos da vida real, desde o de nascer até ao de morrer, tu não ages: és agido; tu não vives: és vivido apenas.

Torna-te, para os outros, uma esfinge absurda. Fecha-te, mas sem bater com a porta, na tua torre de marfim. E a tua torre de marfim és tu próprio. E se alguém te disser que isso é falso e absurdo não o acredites. Mas não acredites também no que eu te digo, porque não se deve acreditar em nada.

– Despreza tudo, mas de modo que o desprezar te não incomode. Não te julgues superior ao desprezares. A arte do desprezo nobre está nisso. (PESSOA, 2002, p.440-1)

Com isso, podemos observar que o poeta lança mão de estratégias discursivas para atrair a atenção do seu leitor. Ele chama-o para dentro do texto e dialoga com ele, dando-lhe conselhos acerca de como deve agir. Sobretudo, o sujeito da escrita não deixa de incitar o carácter de dúvida e de incredulidade no leitor, enfatizando uma postura niilista e a desconfiança características do início do século XX.

Embora o sujeito da escrita diga muitas vezes não pensar no que escreve, assumindo-se perdido em suas divagações, notamos que isso também não passa de um artifício utilizado por ele para provocar no leitor a indecisão e o sentimento de dúvida e de desconfiança perante aquilo que ali está escrito. Contudo, não é que se trata de não saber o que se escreve e de estar alienado o tempo todo, mas sim de querer mostrar, de representar uma personalidade instável e oscilante que se constrói junto com a ficção e, sobretudo, com a forma do *Livro*. Por isso, supomos que essa atitude de falar do ato de escrever, de falar de

literatura enquanto se faz literatura revela, à socapa, a elaboração de uma teoria acerca da instabilidade da modernidade dentro da própria ficção. Insistimos, pois, na presença de uma poética da literatura moderna dentro do *Livro do desassossego*. Isso tudo pode ser encontrado no fragmento abaixo, em que o sujeito da escrita se propõe a teorizar a literatura e seus gêneros e a caracterizar outras formas de expressão artística, como a dança e a música, a fim de enfatizar o caráter de distanciamento da vida que a literatura é capaz de lhe proporcionar:

Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a Vida. A música embala, as artes visuais animam, as artes vivas (como a dança e o representar) entretêm. A primeira, porém, afasta-se da vida por fazer dela um sono; as segundas, contudo, não se afastam da vida – umas porque usam de fórmulas visíveis e portanto vitais, outras porque vivem da mesma vida humana.

Não é esse o caso da literatura. Essa simula a vida. Um romance é uma história do que nunca foi e um drama é um romance dado sem narrativa. Um poema é a expressão de idéias ou de sentimentos em linguagem que ninguém emprega, pois que ninguém fala em verso. (PESSOA, 2002, p.140)

Contudo, são as preocupações existenciais, o absurdo da vida e as impressões de um eu angustiado que aparecem na grande maioria dos fragmentos do *Livro*. São trechos que mostram o desespero de uma alma inquieta, que busca na literatura que escreve uma maneira de se encontrar e de se identificar.

2.4 O ENCONTRO DOS GÊNEROS

O hibridismo de gêneros no *Livro do desassossego* é algo que salta aos olhos já em uma primeira leitura. Trata-se de uma obra escrita em prosa, com um certo caráter diarístico. Contudo, uma prosa estonteante repleta de elementos do discurso poético, em que a subjetividade do eu que conta sua “biografia sem fatos” (PESSOA, 2002, p. 54) transcende os limites da prosa de pensamento lógico, de caráter informativo, e atinge um alto grau de lirismo, alcançado por meio de uma construção lingüística bem calculada e que, mesmo tratando de temas como o tédio, o alheamento, o sonho e a amargura de um sujeito que não se sente adaptado à vida real, faz emanar beleza da matéria pesada e caótica à qual dá forma.

Le mélange de genre que caracteriza o livro confirma o que Fernando Pessoa pensava a respeito da divisão aristotélica da literatura em gêneros puros. Para ele, em suas *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (1966, p. 106), “os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima, e se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua”.

Também Leyla Perrone-Moisés (1986, p. 31), em sua “Introdução ao desassossego”, trata, dentre outros elementos, da mistura de gêneros do texto, mostrando o espaço infinito de criação que o livro constitui. Para ela,

Como gênero, os escritos de Bernardo Soares são muito variados. Alguns são verdadeiros poemas em prosa, completos e redondos; outros são realmente fragmentos de uma prosa em que o imperfeito e o inacabado correspondem ao próprio projeto; outros, ainda, são fragmentos apenas

porque não chegaram a uma forma final; e poucos são prosa simplesmente prosa.

Haquira Osakabe (1994, p. 8-9), em seu texto de apresentação da edição da Unicamp (1994, p.8-9), considera que há a presença de elementos de uma estética diarística no *Livro*, por esse ser um lugar de

registro de uma impressão iluminadora que emerge do âmago da própria inquietação sem a qual se esvairia na onda inexorável da banalidade. Situado em algum(s) ponto(s) do contínuo que vai da generalização filosófica à introspecção existencial, do discurso de exploração especulativa ao da recomposição das cenas cotidianas, a função mais abrangente atribuível ao *Livro* é aquela mesma do *registro*, um registro que se desdobra em múltiplas funções, mas que não abdica nunca de uma ancoragem circunstancial. Daí a notável analogia entre sua forma e a do diário íntimo e a referência a Amiel ser praticamente inevitável.

Ainda que nem todos os fragmentos sejam datados – e a cronologia é uma das principais características dos diários tradicionais –, o caráter confessional, o registro de impressões, de sentimentos e até de criações de sensações e de viagens a “paraísos artificiais” conferem ao *Livro* uma moderna configuração à diarística. O incansável exercício de criação e a evidente e exacerbada preocupação literária do sujeito da escrita, conforme apontou Clara Rocha, em *Máscaras de Narciso* (1992), faz do *Livro do desassossego* um diário artificial (p. 179).

Embora a mistura de gêneros, a fragmentação e a caoticidade do texto assustem o leitor desacostumado com este tipo de material, notamos que há no livro um cuidadoso

trabalho com a linguagem que resulta em uma escrita de “alquimia plenamente realizada” e de “rara beleza” (PERRONE-MOISÉS, 1986, p. 23). Trata-se de uma obra, segundo as palavras de Osakabe (1994, p. 8) “tão mítica quanto o autor, tão impossível e tão desdobrável quanto ele”.

Pelo que podemos notar, torna-se inviável uma definição com relação ao enquadramento da obra em um determinado gênero literário. Nem será possível afirmar, com segurança, qual dos gêneros tem maior predominância na obra. O que se deve observar é que se, de fato, houve o intuito de construir uma obra-mãe, um lugar possível, onde se pudessem ensaiar as diversas possibilidades de escrita literária que um poeta moderno é capaz de compor para que, no grau máximo de sua versatilidade artística, representasse a diversidade de expressão que traduz a multiplicidade do ser humano, o *Livro do desassossego* é, segundo as palavras do seu autor, “um só estado de alma, analisado de todos os lados, percorrido em todas as direções”. (PESSOA, 2002, p.437). Ele é o tudo e o nada ao mesmo tempo.

Ora mais propenso à poesia, ora ao gênero confessional e a uma prosa descritiva do cotidiano, o que o *Livro* apresenta sempre são fragmentos que exibem a impecabilidade da língua portuguesa. Ela é trabalhada para criar sensações – estas são sentidas, primeiramente, no intelecto e manifestadas *a posteriori* na criação verbal –, seja por meio do vocabulário cuidadosamente escolhido, seja pela maneira como o autor constrói seus relatos interiores, seja pela exploração de recursos poéticos como, por exemplo, a construção de sonoridade, a condensação de significados das palavras, a construção de imagens que visam promover o efeito de desassossego. Bernardo Soares gosta de “palavrar”, de “Dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual!” (PESSOA, 2002, p. 141).

CAPÍTULO 3

3.1 OS AUTORES DO *LIVRO*

É sabido que Fernando Pessoa começou a escrever o *Livro do desassossego* por volta de 1912, ou seja, pelo menos um ano antes do aparecimento de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. O primeiro texto em prosa publicado por Pessoa, com destino ao *Livro do desassossego*, foi, como já mencionamos, o texto “Na floresta do alheamento”, que recebeu a assinatura do próprio Pessoa, e fora publicado em 1913 na revista *A águia*.

Observemos que, se Pessoa começa a escrever os textos para o *Livro* por volta dessa data, isso conflui com o aparecimento da famosa tríade heteronímica e com sua militância em *Orpheu*, o que nos leva a perceber não somente a divulgação do seu esforço em colocar em prática a construção das personalidades de seus autores, mas também o quanto o *Livro do desassossego* contribuiu para a elaboração e realização do teste de se conceber uma nova literatura.

Embora o poeta tenha assumido a autoria do *Livro* em um primeiro momento¹, não tardou muito para que ele atribuísse outra autoria à obra, a de Vicente Guedes, que mais tarde fora substituído por outro autor ainda, Bernardo Soares.

Não é a problemática sobre a quem pertenceria, de fato, a autoria do *Livro* o que queremos discutir, até mesmo porque Fernando Pessoa, em seus projetos para a publicação do *Livro*, deixa expressa a idéia de que é preciso fazer os ajustes necessários para transformar a estética de Guedes na de Soares. Embora não tenha colocado esse projeto em

¹Para Richard Zenith (2002, p. 16), o *Livro do desassossego* não teve somente dois autores, como dissera Fernando Pessoa, mas sim três autores, fazendo parte dessa tríade o próprio Pessoa. Visto que, segundo Zenith, alguns fragmentos foram publicados levando a assinatura do poeta enquanto esse ainda era vivo.

prática, ou por falta de tempo, ou por perceber a dificuldade que seria fazê-lo, visto a dimensão que a obra tomou, o que temos de oficial, segundo o poeta, é que a autoria do *Livro do desassossego* pertence ao semi-heterônimo Bernardo Soares, e que os os fragmentos da primeira fase não foram adaptados ao estilo da segunda fase.

O que procuramos ressaltar aqui é a metamorfose que a obra sofreu ao longo do tempo em que foi escrita, relacionando a mudança da autoria com o surgimento de novas tendências literárias. Parece-nos mais condizente interpretar a fragmentação da autoria como reflexo do amadurecimento literário de Pessoa, que imprime na obra, em um primeiro momento, sua formação arraigada na estética simbolista e, depois, assimila e emprega em sua literatura elementos novos, criando uma obra de arte capaz de representar a fragmentação do homem e do artista de seu tempo.

3.2 VICENTE GUEDES, UM ARISTOCRATA DE ALMA E BERNARDO SOARES, O AJUDANTE DE GUARDA-LIVROS

Quando o *Livro do desassossego* veio a público em 1929, nas páginas da revista *Solução Editora*, os críticos comodamente acostumados a ler a poesia do ortônimo e dos três célebres heterônimos pasmaram-se com aquela prosa estonteante, com o que ali havia de alheamento e niilismo, e não tardaram em aproximar do próprio Pessoa, ele-mesmo, a voz do sujeito da escrita e a sua postura de inadaptação à vida real. Acreditava-se que o autor do *Livro do desassossego* era o próprio poeta “outrado”, mascarado, que se utilizava desses artifícios para compor uma “autobiografia sem fatos” (PESSOA, 2002, p.54).

Embora Fernando Pessoa tenha mudado a autoria do *Livro*, isto não interferiu na compreensão da temática da obra, pois na apresentação do seu “drama em gente” no *Desassossego* permanece o ponto fundamental de seu pensamento: a concepção do sujeito moderno como ser dissociado, fragmentado, multifacetado e dúbio, cuja expressão literária se constitui por meio de artifícios e máscaras, representando o drama do indivíduo que não se sente adaptado à realidade moderna.

Vicente Guedes foi quem escreveu o *Livro do desassossego* de 1912 a 1929, quando entrou em cena o semi-heterônimo Bernardo Soares, autor definitivo do livro que escreve até 1934, um ano antes da morte de Fernando Pessoa. Para Guedes, Fernando Pessoa também não deixou de compor uma personalidade suposta, de caracterizá-lo, como o fez também para cada um de seus heterônimos.

Há um texto escrito por Pessoa dentre os fragmentos à guisa de prefácio, em que ele descreve como conheceu Vicente Guedes, e aproveita para dar informações a respeito de sua personalidade:

O meu conhecimento com Vicente Guedes formou-se de um modo inteiramente casual. Encontrávamo-nos muitas vezes no mesmo restaurante retirado e barato. Conheciamo-nos de vista; descaímos, naturalmente, no cumprimento silencioso. Uma vez, que nos encontramos à mesa, tendo o acaso proporcionado que trocássemos duas frases, a conversa seguiu-se. Passamos a encontrarmo-nos ali todos os dias, ao almoço e ao jantar. Por vezes saíamos juntos, depois do jantar, e passávamos um pouco conversando.

Vicente Guedes suportava aquela vida nula com uma indiferença de mestre. Um estoicismo de fraco alicerçava toda a sua atitude mental. A constituição do seu espírito condenava-o a todas as ânsias; a do seu destino a abandoná-las a todas. Nunca encontrei alma, de quem pasmasse

tanto. Sem ser por um ascetismo qualquer, este homem abdicara de todos os fins, a que a sua natureza o havia destinado. Naturalmente constituído para a ambição, gozava lentamente o não ter ambições nenhuma. (PESSOA, 2002, p.491)

Na definição da postura de Vicente Guedes, notamos uma significativa tendência ao uso de elementos vinculados à estética simbolista. Guedes é alheio a tudo o que o cerca, é um aficionado na arte de sonhar. Segundo Pessoa (1994, v.1, p. 19), Guedes é um “Dandy no espírito, passeou a arte de sonhar através do acaso de existir” e “criou definitivamente a aristocracia interior, aquela atitude de alma que mais se parece com a própria atitude de corpo de um aristocrata completo”. Isolou-se do mundo num apartamento de quarto andar da Baixa lisboeta, lugar que mobiliou com requinte, “cuidara especialmente das cadeiras – de braços, fundas, moles –, dos reposteiros e dos tapetes. Dizia ele que assim se criara um interior ‘para manter a dignidade do tédio’” (1994, v.1, p.17-8).

De acordo com Haquira Osakabe, apresentador da edição brasileira do livro, “esse cuidado, essa cenarização dos quartos retirando-os da banalidade, outro mecanismo não é senão o da construção da matéria suplementar que é o sonho – Recusa do Real” (LD, v.1: 12).

Já Bernardo Soares, autor oficial do *Livro do desassossego*, é, assim como Vicente Guedes, um sonhador que registra impressões oníricas no seu diário, mas convém lembrar que, ao contrário de Guedes, Bernardo Soares não tem a alma de *dandy* e muito menos é um aristocrata. A par do seu *Livro do Desassossego*, sua coleção de “impressões sem nexos, nem desejo de nexos” em que ele narra a sua “autobiografia sem factos”, a sua “história sem vida” (PESSOA, 2002, p. 44), ele compõe também o livro comercial do escritório em que

trabalha como ajudante de guarda-livros. Ao contrário de Vicente Guedes, Soares não pode se dedicar aos sonhos e devaneios exclusivamente; ele precisa trabalhar para garantir o seu sustento. Soares, portanto, está mais preso à realidade mercadológica burguesa do que ele gostaria e isso o angustia e o amargura profundamente a ponto de o fazer declarar:

Quem tenha lido as páginas deste livro, que estão antes desta, terá sem dúvida formado a ideia de que sou um sonhador. Ter-se-ia enganado se a formou. Para ser sonhador falta-me o dinheiro. (PESSOA, 2002, p. 408)

Aí está o seu drama: ser um escritor e também escrevente do livro de números do escritório em que trabalha. Assim, Soares pode apenas identificar-se “em grande parte” – mas não inteiramente – com os sonhos que concebe e com a prosa que escreve. Está dividido entre a prosa do *Livro do Desassossego* e o livro de números que o acompanha por toda a sua vida.

Tenho diante de mim as duas páginas grandes do livro pesado; ergo da sua inclinação na carteira velha, com os olhos cansados, uma alma mais cansada do que os olhos. Para além do nada que isto representa, o armazém, até à Rua dos Douradores, enfileira as prateleiras regulares, os empregos regulares, a ordem humana e o sossego do vulgar. Na vidraça há ruído do diverso, e o ruído do diverso é vulgar como o sossego que está ao pé das prateleiras.

Baixo os olhos novos sobre as duas páginas brancas, em que os meus números cuidadosos puseram resultados da sociedade. E, com um sorriso que guardo para meu, lembro que a vida, que tem estas páginas com nomes de fazendas e dinheiro, com os seus brancos, e os seus traços de régua e de letra, inclui também os grandes navegadores, os grandes santos, os poetas de todas as eras, todos eles sem escrita, a vasta prole expulsa dos que fazem valia do mundo.

No próprio registro de um tecido que não sei o que seja se me abrem as portas do Indo e de Samarcanda, e a poesia da Pérsia, que não é de um

lugar nem de outro, faz das suas quadras, desrimadas no terceiro verso, um apoio longínquo para o meu desassossego. Mas não me engano, escrevo, somo, e a escrita segue, feita normalmente por um empregado deste escritório. (PESSOA, 2002, p.49)

O cotidiano burguês que Bernardo Soares vive na Lisboa da década de 1930 constitui, em grande parte, a sua personalidade. Por conta disso, ele se apresenta de maneira mais realista do que Guedes, maneira essa condizente com a sua função de ajudante de guarda-livros na sociedade burguesa de Lisboa. Haverá sempre, mesmo nos seus momentos de sonho e afastamento, a escala definitivamente humana da Rua dos Douradores, do Patrão Vasques, do Chefe Moreira, da Baixa lisboeta.

Talvez pela posição de Bernardo Soares – um funcionário do comércio, assim como Pessoa o foi –, que à noite se dedica a escrever a sua obra de arte em um estilo bem parecido com o do poeta, Eduardo Lourenço (1993, p. 87) considera a voz de Bernardo Soares como a que mais se aproxima da verdadeira voz – sem fingimento – de Fernando Pessoa, e afirma ser a obra do ajudante de guarda-livros “a menos mascarada, a menos ficcional de um autor que teve a obsessão de nos prevenir que para ele, ou para quem o leia, tudo é máscara”.

Convém lembrar, no entanto, para evitar equívocos, que Pessoa fez questão de apontar as distinções que há entre ele e Bernardo Soares, no texto intitulado “Os heterônimos e os graus de lirismo” (1974, p. 86):

É que Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por suas idéias, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, não se distingue de mim pelo estilo de expor. Dou a personalidade diferente através do estilo

que me é natural, não havendo mais que a distinção inevitável do tom especial que a própria especialidade das emoções necessariamente projeta.

Fernando Pessoa não se limitou a construir uma forma poética particular para cada um dos heterônimos, fosse acabada, como os poemas de Caeiro, Campos e Reis, fosse fragmentada, como os escritos de Soares. Ele envidou esforços para atribuir a cada personagem do “drama em gente” características peculiares, condizentes com a psicologia de cada um, para que, dessa maneira, garantisse a total autonomia dos poetas que criou.

Numa carta destinada a Adolfo Casais Monteiro (PESSOA, 1974, p. 101), Pessoa, explicando com detalhes o fenômeno da sua despersonalização e o trabalho dedicado à escrita de cada um dos heterônimos, concluía que

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O fenômeno da minha despersonalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterônimos, conduz naturalmente a essa definição. Sendo assim, não evoluo, VIAJO.

Refletindo a respeito desta “viagem” que o poeta faz no momento da criação, e servindo-nos de seus textos teóricos, como “O problema da sinceridade do poeta” (PESSOA, 1974, p. 268) e “Os graus da poesia lírica” (PESSOA, 1974, p. 274), sem deixar de pensar no tema tão caro à obra pessoana que é a questão da fragmentação do homem moderno, observamos que o criador dos heterônimos tomou cuidados para definir muito bem o estilo literário de Bernardo Soares, bem como a sua fisionomia, de maneira a alcançar na prosa híbrida do *Livro do desassossego*, como conseguiu na sua própria obra poética, o grau máximo de lirismo e de “imaginação”.

A respeito dos heterônimos, Pessoa (1974, p. 87) é incisivo ao afirmar que:

Não há que buscar em quaisquer deles idéias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem idéias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler.

Como bem disse Leyla Perrone-Moisés (1986, p.31), citando Roman Jakobson, “o poeta que escreve também em prosa é ‘um bilíngüe’, e sua segunda língua sempre tem marcas da língua primitiva”. É claro que podemos verificar muito da escrita de Pessoa nos fragmentos de Bernardo Soares; contudo, não devemos confundir o criador com a sua criatura porque isto seria desprezar todo o pacto de artificialidade e ficcionalidade que Pessoa propõe em seus textos.

Bernardo Soares, segundo definições de Fernando Pessoa (1994, v.2, p. 13) em um dos textos destinados a prefaciar a obra do semi-heterônimo,

Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado. Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava – parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito.

A herança pessoana do esteticismo simbolista/decadentista aparece, como já apontamos, na configuração do sujeito da escrita do *Livro*, sobretudo por sua atitude inerte perante a vida, pela falta de crença em Deus e no próprio homem. Não há como negar o

quanto a realidade desenvolvimentista influenciou o pensamento artístico no século XX, e determinou uma nova postura do artista. Bernardo Soares exhibe a postura descrente do artista moderno, a amargura de viver em um mundo que para ele não faz sentido, e por isso, vale-se do fingimento artístico, para criar outros universos onde ele possa ser senhor dos seus sonhos e dono das suas opiniões.

Ao pregar a destruição da obra de arte bela e bem acabada, o autor lança mão do recurso da metatextualidade, pois que, para além de teorizar um ponto do pensamento artístico da modernidade – a valorização da fragmentação, do inacabado, da inutilidade da obra de arte –, põe em prática estes elementos na construção do seu *Livro do desassossego*, tornando-o um livro que foge às convenções literárias então em voga:

Que santificados de Absurdo os artistas que queimaram uma obra muito bela, daqueles que, podendo fazer uma obra bela, de propósito a fizeram imperfeita, daqueles poetas máximos do Silêncio que, reconhecendo que poderiam fazer obra de todo perfeita, preferiram coroá-la de nunca a fazer. (Se fora imperfeita, vá.) (PESSOA, 2002, p. 307)

Soares revela em sua arte o sentimento que o artista adquiriu em tempos onde o absurdo das guerras apavora e dissipa os homens, em que a burguesia capitalista ascende ao poder e o intenso processo de industrialização e mercantilização toma a razão aos homens. Ele figura em seus fragmentos a banalização das relações humanas, a perda da unidade do homem, que se esvazia psicologicamente, vivendo a esmo e no ritmo das máquinas que operam em grandes fábricas. Isso tudo o faz refletir acerca do seu ideal de arte, estabelecido em contraposição à objetividade da vida:

Por que é bela a arte? Porque é inútil. Por que é feia a vida? Porque é toda fins e propósitos e intenções. Todos os seus caminhos são para ir de um ponto para outro. [...]

E eu que digo isto – por que escrevo eu este livro? Porque o reconheço imperfeito. Calado seria a perfeição; escrito, imperfeioa-se; por isso o escrevo.

E, sobretudo, porque defendo a inutilidade, o absurdo (...), – eu escrevo este livro para mentir a mim próprio, para trair a minha própria teoria. E a suprema glória disto tudo, meu amor, é pensar que talvez isto não seja verdade, nem eu o creia verdadeiro. (PESSOA, 2002, p. 308)

Bernardo Soares aproveita o ato da criação artística para falar da literatura, e assim expressa a insatisfação dos artistas seus contemporâneos que, desencantados com a realidade que os circunda, lançam sobre a vida um olhar pessimista e assumem uma postura decadente, renunciando a qualquer “idéia de progresso espiritual e material” (LUCIE-SMITH *apud* JUNQUEIRA, 2003, p. 27).

Com a petrificação das relações humanas em um mundo de disputas vorazes, o artista moderno não sente o desejo nem a necessidade de dizer, de narrar alguma coisa continuamente, porque, para ele, a vida, os sentimentos, as vontades do homem estão perdidos na caoticidade do mundo, e sobre isso não há nada a dizer. Se o artista representasse o mundo e a sociedade tal como eles se apresentam nesse momento, segundo Theodor W. Adorno (2004, p. 56),

Tomar-se ia culpado da mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido [...] Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice.

Daí que o artista se afaste da realidade, que tanto o oprime, e passe a criar um universo ficcional onde exhibe livremente a sua subjetividade e a sua visão de mundo fragmentada e pessimista. Não se preocupa em escrever com o intuito de agradar aos seus leitores – até mesmo porque, nesse momento, a sociedade não o valoriza, não reconhece a importância do artista como um ser capaz de ver o Além e de expressar os sentimentos, os pensamentos e as aflições dos homens comuns.

Agora, a expressão artística privilegia o estado de alma do poeta que está em busca de sua essência. Ele não submete a sua poesia à exigência de princípio, meio e fim, pois isto não estaria de acordo com as pulsões do seu eu fragmentado e descontínuo, e nem se sente obrigado a provar a veracidade dos fatos que narra. O poeta busca afastar-se da vida social, valorizando a alienação e a artificialidade – que nem sempre são conseguidas, no caso de Bernardo Soares – como saída estratégica para suportar a vida numa sociedade mecanicista. De resto, a própria alienação “torna-se um meio estético para o romance” (ADORNO, 2003, p.58):

Escuta-me ainda e compadece-te. Ouve tudo isto e diz-me depois se o sonho não vale mais que a vida. O trabalho nunca dá resultado. O esforço nunca chega a parte nenhuma. Só a abstenção é nobre e alta, porque ela é a que reconhece que a realização é sempre inferior, e que a obra feita é sempre a sombra grotesca da obra sonhada. (PESSOA, 2202, p. 277)

Bernardo Soares se apresenta como um ser artificial, o que, aliás, corrobora o seu ideal estético de fingimento na criação literária. Ele cria, artificialmente, o seu universo literário para compor o seu livro-diário e para se compor a si mesmo enquanto sujeito

estético-literário. Prefere não ter consciência de si e do mundo exterior nos momentos em que se tranca no seu quarto da Baixa lisboeta e passa a ser somente viagens a “Florestas de alheamento” e a “Paraísos artificiais”. Esta sua conduta de alheamento e niilismo é, de resto, muito parecida com a atitude dos poetas do *fin-de-siècle* que se isolavam no alto dos seus castelos imaginários para se protegerem da opressão tecnicista e do desprezo da sociedade burguesa:

Quanto mais contemplo o espetáculo do mundo, e o fluxo e refluxo da mutação das coisas, mais profundamente me compenetro da ficção ingénita de tudo, do prestígio falso da pompa de todas as realidades.
(PESSOA, 1994, p. 158)

Fernando Pessoa configura o semi-heterônimo Bernardo Soares e constrói a prosa do *Livro do desassossego* atingindo o grau máximo de despersonalização do poeta. Tanto a tríade heteronímica quanto o guardador de livros retratam as múltiplas faces do poeta moderno diante do caos do mundo. Porém, parece-nos que talvez seja do empregado do comércio lisboeta a expressão maior dos sentimentos de amargura, de desprezo, de descontentamento e de inadaptação à vida em uma época na qual o homem burguês, comprazendo-se com os avanços tecnológicos, vai-se tornando cada vez mais alheio aos valores humanos que a arte expressa.

CAPÍTULO 4

4.1 A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA NO *LIVRO DO DESASSOSSEGO*

A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar deles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação. O que sinto, na verdadeira substância com que o sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é. Para que eu, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, que ele, lendo-as, sinta exactamente o que eu senti. E como este outrem é, por hipótese de arte, não esta ou aquela pessoa, mas toda a gente, isto é, aquela pessoa que é comum a todas as pessoas, o que, afinal, tenho que fazer é converter os meus sentimentos num sentimento humano típico, ainda que pervertendo a verdadeira natureza daquilo que senti. [...]

Menti? Não, compreendi. Que a mentira, salvo a que é infantil e espontânea, e nasce da vontade de estar a sonhar, é tão somente a noção da existência real dos outros e da necessidade de conformar a essa existência a nossa, que se não pode conformar a ela. A mentira é simplesmente a linguagem ideal da alma, pois, assim como nos servimos de palavras, que são sons articulados de maneira absurda, para em linguagem real traduzir os mais íntimos e subtis movimentos da emoção e do pensamento, que as palavras forçosamente não poderão nunca traduzir, assim nos servimos da mentira e da ficção para nos entendermos uns aos outros, o que, com a verdade, própria e intransmissível, se nunca poderia fazer.

A arte mente porque é social. [...] (PESSOA, 2002, p. 255-6)

Neste capítulo, procuraremos discutir a presença da *mimèsis* no *Livro do desassossego*, sob o ponto de vista de que essa obra de arte contém em si a representação

do artista moderno, conforme a concepção de Fernando Pessoa. Percebemos que o funcionamento e o arranjo da linguagem no *Livro* respaldam a construção dessa representação, à medida que é essa linguagem presente em uma estrutura singular o que nos permite relacionar o comportamento do sujeito da escrita diante da vida com os artistas das primeiras décadas do século XX em Portugal.

Para dar início à discussão, é conveniente fazermos uma breve retomada de algumas interpretações que o conceito de *mimèsis* obteve ao longo do tempo, de acordo com o pensamento de cada época, a fim de mostrarmos quais os sentidos desse conceito que adotaremos aqui. O nosso intuito é fundamentar a hipótese de que, embora a obra de arte moderna tenha como forte característica a desobediência a padrões artísticos e o descomprometimento com formas de representação literária, não se submetendo à rigidez de nenhum gênero específico, no caso do *Livro do desassossego* a literatura não deixa de falar da vida e de se relacionar com fatos que acontecem na realidade.

É importante fazer uma breve rememoração de como a idéia de representação, ou verossimilhança, ou imitação, como alguns críticos gostam de definir a *mimèsis*, implica a noção de construção literária na modernidade, e o que queremos expressar quando dizemos que o *Livro do desassossego* e seu autor representam uma obra e um autor modernos.

Por muitos críticos já foi discutida a questão da *mimèsis*, e muitas leituras deste conceito já foram feitas. Antoine Compagnon, em seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2003), dedica um capítulo, intitulado “O mundo”, aos sentidos que o conceito aristotélico obteve ao longo dos tempos. O crítico inicia a sua reflexão propondo ao leitor o seguinte questionamento: “De que fala a literatura?” (2003, p. 97). Leva-nos, assim, a refletir não só sobre essa questão, mas também sobre outra, não menos intrigante, que é a seguinte: a literatura se relaciona ou não com a realidade?

Nas suas inúmeras tentativas de construir uma explicação coerente para a *mimêsis*, os críticos ora defendiam que a literatura tem, sim, o caráter de imitação do real, de imitar as ações humanas, ora afirmavam com veemência que a literatura fala dela e para ela mesma, não devendo ser interpretada como um texto que estabelece quaisquer referências ao universo exterior à linguagem.

Compagnon (2003, p. 114) examina as diferentes teses a respeito das relações entre literatura e realidade e as classifica em duas linhas: uma que obedece à “tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista”, segundo a qual a literatura tem por finalidade “representar a realidade”; e outra, denominada pelo crítico de “tradição moderna”, segundo a qual

[...] a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura. Mallarmé anunciava: “Falar não diz respeito à realidade das coisas senão comercialmente: em literatura, contenta-se em fazer-lhe uma alusão ou em distrair sua qualidade que alguma idéia incorporará”. (COMPAGNON, 2003, p. 114)

Para os críticos dessa tradição moderna, conforme expõe Compagnon (2003, p. 101), a linguagem torna-se “protagonista dessa festa um pouco misteriosa, que se substitui ao real [...]”. Sendo assim, a linguagem não estabelece relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas sim entre os próprios signos, entre um texto e outro texto. Segundo essa concepção moderna de *mimêsis*, a única maneira aceitável de se estabelecer uma relação entre a literatura e a realidade é concebê-la em termos de ilusão

referencial, na qual a representação volta-se para a o verossímil “como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor” (COMPAGNON, 2003, p. 110).

Todavia, o autor de “O mundo” (2003, p. 104-5) acredita que os críticos modernos leram a *mimèsis* de Aristóteles, reinterpretando-a ou traduzindo-a à sua maneira:

A teoria literária, invocando Aristóteles e negando que a literatura se refira à realidade devia, pois, mostrar, através de uma retomada do texto da *Poética*, que a *mimèsis*, aliás, nunca definida por Aristóteles, não tratava, na verdade, em primeiro lugar da imitação geral, mas que foi depois de um mal entendido, ou de um contra-senso, que essa palavra se viu sobrecarregada da reflexão plurissecular sobre as relações entre a literatura e a realidade, segundo o modelo da pintura. Para chegar-se a essa distinção, basta observar que, na *Poética*, Aristóteles não menciona, em lugar nenhum, outros objetos da *mimèsis* (*mimèsis praxeos*) a não ser as ações humanas (cap. II); em outras palavras, basta observar que a *mimèsis* aristotélica conserva um elo forte e privilegiado com a arte dramática, em oposição ao modelo pictural – a tragédia é, aliás, superior à epopéia, segundo Aristóteles – mas sobretudo que aquilo que cabe à *mimèsis*, tanto na epopéia como na tragédia, é a história, *muthos*, como *mimèsis* da ação; trata-se, pois, de narração e não de descrição: “A tragédia”, escreve Aristóteles, “é *mimèsis* não do homem, mas da ação”(1450a 16). E essa representação da história não é analisada por ele como imitação da realidade, mas como produção de um artefato poético. Em outras palavras, a *Poética* não acentua nunca o objeto imitado ou representado, mas o objeto imitador ou representante, isto é, a técnica da representação, a estrutura do *muthos*. [...] Resumindo, a *mimèsis* seria a representação de ações humanas pela linguagem, ou é a isso que Aristóteles a reduz, e o que lhe interessa é o arranjo narrativo dos fatos em história: a poética seria, na verdade, uma narratologia.

Para Compagnon, Aristóteles defende que “o papel do poeta é dizer não o que ocorreu realmente, mas o que poderia ter ocorrido na ordem do verossímil ou do necessário” (ARISTÓTELES *apud* COMPAGNON, 2003, p. 105). E afirma que “é preciso preferir o que é impossível mas verossímil (*adunata eikota*) ao que é possível mas não persuasivo (*dunata apithana*)” (ARISTÓTELES *apud* COMPAGNON, 2003, p. 105-6). Sobretudo, diz ele que: “Um impossível persuasivo (*pithanon adunaton*) é preferível ao não-persuasivo, ainda que possível (*apithanon dunaton*)” (ARISTÓTELES *apud* COMPAGNON, 2003, p. 106).

Aproveitamo-nos desta breve incursão a duas diferentes abordagens acerca da *mimêsis* para explicar que adotamos neste trabalho a concepção segundo a qual a obra literária estabelece relação com a realidade em que foi escrita. Todavia, não se trata de uma literatura que se limita aos modelos de representação do real, fixando-se em descrever os detalhes do mundo exterior para expressar um realismo “perfeito”; trata-se, antes, de uma ficção em que a expressão do autor dos fragmentos estabelece diálogos com idéias, estéticas, pensamentos, filosofia e postura do homem artista daquela época.

Não temos no *Livro do desassossego* fatos arranjados e dispostos em uma estrutura de narrativa, visto que é justamente o contrário disso o que o livro se propõe fazer. O que temos na obra – como, aliás, já se tem dito – são fragmentos mistos de vários gêneros em que o autor relata acontecimentos do seu dia a dia, suas impressões interiores, suas idéias estéticas etc; eles podem ser lidos aleatoriamente, porque não registram uma seqüência de ações. No entanto, há em cada fragmento a representação de ações humanas, tanto das ações de Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros, no seu cotidiano burguês do escritório da Rua dos Douradores, quanto das ações do poeta, no seu quarto localizado na mesma rua, onde ele, à noite, dedica-se a compor a sua prosa musicada. É em se tratando da

representação das ações humanas, conforme o conceito de *mimèsis* da tradição aristotélica, que relacionamos a figura e a maneira de agir e de viver de Bernardo Soares com a dos poetas das primeiras décadas do século XX. O fato de Fernando Pessoa ter mudado a autoria do livro contribui muito para o pensamento de que Vicente Guedes cede lugar a Bernardo Soares à medida que a obra necessita de um autor cuja configuração seja mais condizente com o pensamento e o modo de agir dos poetas do universo de Pessoa. Por isso, para melhor representar o comportamento do artista naquele momento histórico, nada mais conveniente que mostrar um artista que não pode se dedicar à sua arte o dia todo, tendo que se submeter ao meio burguês e à sociedade que o recrimina para exercer um ofício que não é de todo o seu agrado, para garantir a sua sobrevivência. Bernardo Soares não pode viver apenas de sua arte porque não lho permite a estrutura sócio-econômica à qual ele tem que se submeter. Na verdade, ele nem é reconhecido como poeta, ninguém sabe do seu ofício noturno, por conta do seu isolamento e da sua falta de relacionamento com as pessoas. Ele representa, de fato, a postura do artista moderno que é um homem duplo, assim como também o fora Pessoa: empregado de comércio durante o dia, e artista no seu grau máximo de despersonalização nos momentos de solidão, como podemos ver no fragmento que se segue:

A tragédia principal da minha vida é, como todas as tragédias, uma ironia do Destino. Repugno a vida real como uma condenação; repugno o sonho como uma libertação ignóbil. Mas vivo o mais sórdido e o mais quotidiano da vida real; e vivo o mais intenso e o mais constante do sonho. Sou como um escravo que se embebeda à sesta – duas misérias em um corpo só.

Sim, vejo nitidamente, com a clareza com [que] os relâmpagos da razão destacam do negrume da vida os objectos próximos que no-la

formam, o que há de vil, de lasso, de deixado e factício, nesta Rua dos Douradores que me é a vida inteira – este escritório até à sua medula de gente, este quarto mensalmente alugado onde nada acontece senão viver um morto, esta mercearia da esquina cujo dono conheço como gente conhece gente, estes moços da taberna antiga, esta inutilidade trabalhosa de todos os dias iguais, esta repetição pegada das mesmas personagens, como um drama que consiste apenas no cenário, e o cenário estivesse às avessas...

Mas vejo também que fugir a isto seria ou dominá-lo ou repudiá-lo, e eu nem o domino, porque o não excedo adentro do real, nem o repudio, porque, sonhe o que sonhe, fico sempre onde estou. (PESSOA, 2002, p.195-6)

À maneira dos poetas do início do século XX em Portugal e, sobretudo, no resto da Europa, visto que a modernidade chega posteriormente às terras lusitanas sob influência das tendências artísticas francesas, Bernardo Soares expressa na sua arte a insatisfação com um mundo comprometido com a busca de avanços tecnológicos e industriais, que faz valer somente a cultura do progresso. Ele cria uma nova forma de expressão artística condizente com o homem que experimenta tais transformações.

É claro que, por se tratar de uma obra de arte moderna, também podemos encontrar no *Livro do desassossego* elementos do conceito de *mimêsis* da tradição moderna, como, por exemplo, a presença da metalinguagem. Esse recurso é encontrado, principalmente, quando Bernardo Soares tece comentários a respeito do próprio livro. São momentos em que a obra fala dela e para ela mesma, sem, todavia, deixar de falar ao seu leitor. Pelo fato de ela se dirigir a um leitor, ou até mesmo a um receptor fictício, não nos parece que haja no *Livro* uma obra de arte fechada em si mesma à maneira de “arte pela arte”, como forma de alienação. Ao contrário disso, pensamos que, se o *Livro do desassossego* pode suscitar uma

leitura ancorada no conceito de *mimesis*, isto se deve, antes de tudo, ao desejo de produzir um efeito de sentido de alienação às avessas. Afinal, a busca de existência na literatura, a procura incessante pela palavra que melhor expresse o estado de alma do poeta, esse ato de escrita prolongado há mais de 20 anos o que quer dizer senão uma tentativa de mostrar a sua intranqüilidade, o seu incômodo com o desconcerto do mundo? A palavra e a literatura que escreve tornam-se, com efeito, a única arma que o poeta tem em mãos para lutar contra o enrijecimento do homem submetido aos interesses burgueses.

São muitos os fragmentos em que o sujeito da escrita do *Livro do desassossego* se põe a falar do seu fazer literário; como já foi dito, são momentos em que a literatura fala dela mesma, de procedimentos estilísticos, de gêneros e de autores, mas sempre sob o ponto de vista do autor, que expõe as suas predileções e opiniões conformes à sua posição de poeta.

A recorrência ao recurso da metalinguagem, além de ser uma marca de literatura moderna, pode ser interpretada como um convite que o poeta faz ao leitor para que este penetre no seu universo de escritura. Ele mostra a literatura que escreve ao mesmo tempo em que se dedica a compô-la, refletindo sobre os efeitos que ela causará no futuro, quando o autor obtiver o merecido reconhecimento. Também se valendo da metalinguagem, ele não deixa de expressar, à maneira dos poetas de sua época, a sua amargura com a falta de interesse e de reconhecimento da sociedade pela arte:

Penso às vezes, com um deleite triste, que se um dia, nu futuro a que eu já não mais pertença, estas frases, que escrevo, durem com louvor, eu terei enfim a gente que me “compreenda”, os meus, a família verdadeira para nela nascer e ser amado. Mas longe de eu nela ir nascer, eu terei já morrido há muito. Serei

compreendido só em efígie, quando a feição já não compense a quem morreu a só desafeição que houve, quando vivo.

Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever-nato de intérprete de uma parte do nosso século; e, quando o compreendam, hão-de-escrever que na minha época fui incompreendido, que infelizmente vivi entre desafeições e friezas, e que é pena que tal me acontecesse. E o que escrever isto será, na época em que o escrever, incompreendedor, como os que me cercam, do meu análogo daquele tempo futuro. Porque os homens só aprendem para uso dos seus bisavós, que já morreram. Só aos mortos sabemos ensinar as verdadeiras regras de viver. (PESSOA, 2002, p. 198)

Esse fragmento retrata bem a realidade dos poetas que escreveram e falaram a uma sociedade endurecida pelo pensamento utilitarista e obstinada pela idéia de progresso tecnológico, que se tornou insensível aos movimentos artísticos e intelectuais da época. O tom de amargura na voz do autor do fragmento e o sentimento de decepção com o homem de sua época estão de acordo com a postura e os sentimentos dos poetas modernos no início do século XX, os quais, no Portugal de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, apenas postumamente alcançaram o reconhecimento da sua obra.

Já no fragmento que segue abaixo, podemos identificar a atitude do artista dessa época que, não se sentindo adaptado à praticidade desse mundo moderno, procura na literatura o meio de expressar o seu horror aos produtos da ciência, que otimizam a vida cotidiana, e propõe, contudo, uma atitude que não se baseie somente em valorizar o novo, em tomar o artificial como único, mas que se sirva do artificial para valorizar o natural:

Não sei se é a mim que acontece, se a todos os que a civilização fez nascer segunda vez. Mas parece-me que para mim, ou para os que sentem como eu, o artificial passou a ser o diferente. Dispensar e detestar veículos, dispensar e detestar os produtos da ciência – telefones, telégrafos – que tornam a vida fácil, ou os subprodutos da fantasia – gramofonógrafos, receptores hertzianos – que, aos a quem divertem, a tornam divertida. [...] A artificialidade é a maneira de gozar a naturalidade. [...] A civilização é uma educação de natureza. O artificial é o caminho para uma apreciação do natural. O que é preciso, porém, é que nunca tomemos o artificial por natural. É na harmonia entre o natural e o artificial que consiste a naturalidade da alma humana superior. (PESSOA, 2002, p. 83-4)

Como podemos perceber neste fragmento, a expressão do sujeito da escrita remete-nos a fatos que acontecem na realidade em que ele escreve os seus fragmentos, estabelecendo, mesmo que de maneira fictícia, um diálogo com elementos reais do seu tempo. Sobretudo por se tratar de uma ficção em que o poeta, desde o princípio – como veremos no trecho abaixo –, deixa claro o seu descomprometimento com a sinceridade, a sua incoerência nata e o seu apego ao ludismo inerente à estética do fingimento, da qual é seguidor, devemos notar que não só a literatura de Bernardo Soares dialoga com a atmosfera desenvolvimentista do início do século XX, mas que ele próprio é também configurado à maneira dos poetas daquela época:

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio.

Quem sou por detrás desta irreabilidade? Não sei. Devo ser alguém. E se não busco viver, agir, sentir, é – crede-me bem – para não perturbar as linhas feitas da minha personalidade suposta. Quero ser tal qual quis ser e não sou. Se eu cedesse destruir-me-ia. Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que do corpo não posso ser. Por isso me esculpi em calma e alheamento e me pus em estufa, longe dos ares frescos e das luzes francas – onde a minha artificialidade, flor absurda, floresça em afastada beleza. (PESSOA, 2002, p. 139)

Acreditamos que o *Livro do desassossego*, explorando os atos de linguagem de maneira fictícia, não deixa de explorar também a realidade na qual se insere o sujeito da escrita. O *Livro* fala do homem, da vida, dos conflitos inerentes ao artista moderno nas primeiras décadas do século XX. Trata-se, porém, de uma literatura que conserva, na sua imitação criadora, uma autonomia sobre a realidade factual, conforme defendia Aristóteles. Bernardo Soares mistura o mundo real e o mundo possível dentro da sua ficção, estabelecendo uma relação com a realidade na medida em que representa conflitos humanos universais.

4.2. “LA FORME E LE FOND”: UMA ESTRUTURA EM ESPELHO

A forma fragmentada e aparentemente caótica do *Livro do desassossego* poderia ser interpretada, segundo uma leitura ingênua da obra, como fruto do desleixo do autor. Todavia, a caoticidade e o estilhaçamento dos textos que compõem o livro não são desprezíveis, como já observou Richard Zenith (2002, p. 19):

O Livro do desassossego – sempre provisório, indefinido e em transição – é uma daquelas raras obras onde *la forme e le fond* se refletem perfeitamente.

A respeito do espelhamento da forma literária com o seu conteúdo, ou seja, do significante com o significado, Lyotard, em seu livro *O pós-moderno explicado às crianças* (1993, p. 108-9), observa o seguinte:

Para fazer sentir ao leitor não basta representá-la, como um quadro. É preciso que a combinação da resistência e do enfraquecimento ocorra na própria escrita. É preciso que a escrita faça sobre si própria, nos seus pormenores, na inquietação das palavras que vêm e que não vêm, no seu acolhimento à contingência do verbo, esse mesmo trabalho de exploração da sua própria fraqueza e da sua própria energia.

No *Livro do desassossego*, o autor consegue o efeito de sentido do desassossego da alma e da angústia do sujeito da escrita graças à perfeita combinação que há entre a forma e o conteúdo. Por meio da expressão fragmentária e dos diversos trechos inacabados, podemos perceber que esta forma reflete a identidade estilhaçada do sujeito moderno, o seu estado psicológico perturbado, a sua visão de um mundo que lhe parece estar aos pedaços. Tanto a forma superficial do texto, os fragmentos, quanto a forma profunda, o sentido, a temática discutida neles, expressam o sentimento de vazio de um artista que se vê perdido no caos de um período de transformações profundas:

Mesmo que eu quisesse criar,

A única arte verdadeira é a da *construção*. Mas o meio moderno torna impossível o aparecimento de qualidades de construção no espírito.

Por isso se desenvolveu a ciência. A única coisa em que há construção, hoje, é uma máquina; o único argumento em que há encadeamento o de uma demonstração matemática.

O poder de criar precisa de ponto de apoio, da muleta da realidade.

A arte é uma ciência...

Sofre ritmicamente.

Não posso ler, porque a minha crítica hiperacesa não descortina senão defeitos, imperfeições, possibilidades de melhor. Não posso sonhar, porque sinto o sonho tão vivamente que o comparo com a realidade, de modo que sinto logo que ele não é real; e assim o seu valor desaparece. Não posso entreter-me na contemplação inocente das coisas e dos homens, porque a ânsia de aprofundar é inevitável, e desde que o meu interesse não pode existir sem ela, ou há-de morrer às mãos dela ou secar.

Não posso entreter-me com a especulação metafísica porque sei de sobra, e por mim, que todos os sistemas são defensíveis e intelectualmente possíveis; e, para gozar a arte intelectual de construir sistemas, falta-me o poder esquecer que o fim da especulação metafísica é a procura da verdade.

Um passado feliz em cuja lembrança torne a ser feliz; sem nada no presente que me alegre ou me interesse, em sonho ou hipótese de futuro que seja diferente deste presente ou possa ter outro passado que esse passado – jazo a minha vida, consciente espectro de um paraíso em que nunca estive, cadáver-nado das minhas esperanças por haver.

Felizes os que sofrem com unidade! Aqueles a quem a angústia altera mas não divide, que crêem, ainda que na descrença, e podem sentar-se ao sol sem pensamento reservado. (PESSOA, 2002, p. 244-5)

Bernardo Soares expressa neste longo fragmento o seu descontentamento com um mundo em que não há motivos que despertem na alma do poeta o desejo de criação. Para ele, a arte não é como a ciência que não se abala com os desconsertos e com a falta de sentido do mundo. Ela precisa, ao contrário das ciências, de se apoiar nas “muletas” da realidade para ser construída e expressar acontecimentos especiais que implicam o crescimento moral e espiritual do homem, o que não vem ocorrendo no meio moderno, em virtude de as atenções do sujeito se voltarem principalmente para a evolução das ciências e das tecnologias que lhe dão a ilusão de que ele pertence a um mundo moderno que satisfaz a todas as suas necessidades práticas – mas não as espirituais.

Embora o autor expresse, neste fragmento, o seu lamento por não haver “o aparecimento de qualidades de construção no espírito” (PESSOA, 2002, p. 244) que lhe possibilitem a criação literária, ele constrói um texto em que não expressa os benefícios do meio moderno, mas sim as coisas que o decepcionam, erigindo uma forma elaborada, capaz de sugerir ao leitor, recorrendo à negação, o efeito de sentido da sua oposição àquela realidade mecanicista.

A repetição do termo “não” nesse fragmento produz um ritmo no texto que tem por objetivo enfatizar a posição crítica do poeta em relação ao seu tempo. É interessante notar que esta repetição tanto expressa o encadeamento dos argumentos que são dispostos de maneira que fundamentem o seu ponto de vista de sujeito insatisfeito e inadaptado ao presente, quanto pode ser interpretada também como uma sugestão do ritmo das máquinas às avessas, ou seja, ele se vale do ritmo produzido pelo arranjo das palavras, pela sonoridade produzida no texto literário para negar o frenesi da ciência pela construção de sistemas, máquinas, artefatos tecnológicos etc.

Bernardo Soares, em grande parte de seus fragmentos, emite juízos de valor acerca do mundo, da sociedade em que vive, das relações humanas. Notamos que isto se faz por meio de uma visão de mundo pessimista, que implica a sua atitude de afastamento, de (aparente) alienação e de desprezo pelo que se passa a seu redor.

Por não se tratar de um discurso apaixonado – o que não acontece nos momentos em que Soares se perde em divagações, em paraísos artificiais, em paisagens de sonhos e de fantasias onde ele se refugia da realidade –, a linguagem privilegia termos que expressem o tédio, a amargura, a solidão e o descontentamento com o mundo, tornando-se precioso instrumento capaz de representar o desassossego da alma fragmentada de um sujeito que busca encontrar a sua unidade:

Toda a vida da alma humana é um movimento na penumbra. Vivemos, num lusco-fusco da consciência, nunca certos com o que somos ou com o que nos supomos ser. Nos melhores de nós vive a vaidade de qualquer coisa, e há um erro cujo ângulo não sabemos. Somos qualquer coisa que se passa no intervalo de um espetáculo; por vezes, por certas portas, entrevemos o que talvez não seja senão cenário. Todo o mundo é confuso, como vozes na noite. Estas páginas, em que registro com uma clareza que dura para elas, agora mesmo as reli e me interrogo. Que é isto, e para que é isto? Quem sou quando sinto? Que coisa morro quando sou? Como alguém que, de muito alto, tente distinguir as vidas do vale, eu assim mesmo me contemplo de um cimo, e sou, com tudo, uma paisagem indistinta e confusa. (PESSOA, 2002, p. 96-7)

Os fragmentos do autor contêm muito da sua subjetividade inquieta e, por isso, podem ser interpretados como “a adequação da sua linguagem às coisas expressas”, conforme os apontamentos de Maurice-Jean Lefebvre a respeito da representação literária,

em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1980, p. 17). Segundo Lefebvre (1980, p.17-8), é razoável que a linguagem literária possa

[...] de uma certa maneira reflectir na sua estrutura, os objectos, as idéias, as sensações que comunica, que ela possa, de algum modo, imitar o seu conteúdo. Nem por isso, porém, a obra deixa de repousar sobre uma realidade pré-existente, nem a função da linguagem de ser, simplesmente, traduzir, tornar manifesta e, conseqüentemente, comunicar a outrem essa realidade.

Com efeito, na linguagem do *Livro do desassossego* encontramos as características apontadas por Lefebvre. A forma espelha, na sua estrutura caótica e propositada, as sensações do sujeito da escrita, tornando-as manifestas e relacionadas com o mundo exterior.

Segundo Lefebvre (1980, p. 50), a intencionalidade literária tem dupla face: ela inclina-se para a materialização (do significante), mas também para a presentificação (do significado) que permite que a linguagem, desligada da sua função prática, se vire para o mundo, constituindo-se um “apelo de sentido e de presença”. Ora, também no *Livro do desassossego* temos uma forma que imita o conteúdo, feita de uma linguagem que se abre para o mundo, traduzindo uma realidade pré-existente. Essa linguagem é capaz de projetar a equivalência entre as frases – cujas palavras são bem selecionadas para conseguir o efeito de sentido do desassossego – e os estados de ânimo de Bernardo Soares. Não se trata aqui de revelar uma relação de onomatopéia, o que seria absolutamente vão, dada a arbitrariedade do signo, ou de estabelecer entre a língua e as coisas uma correspondência

direta. A relação que se pode estabelecer é que a linguagem espelha em seu aspecto formal a estrutura do mundo, e nos seus significados os estados de espírito do poeta.

A estrutura fragmentada do *Livro* é a forma capaz de espelhar a angústia e a inquietação do artista Bernardo Soares. Além disso, ela também representa um mundo ficcional estilhaçado, construído a partir da visão de mundo do poeta naquele momento histórico. Sendo assim, a obra em questão não se isola do mundo real; ela se abre para ele revelando no seu interior um arquétipo humano, o artista moderno, dialogando com a realidade em que vive e que o angustia.

CAPÍTULO 5

5.1 PESSOA, UM INTELLECTUAL DAS SENSações E CRIADOR DE MÁSCARAS

Com os nossos estudos acerca da modernidade, foi possível perceber que Fernando Pessoa não se limitou a seguir uma determinada corrente artística ao longo de sua vida nem adotou para a sua literatura este ou aquele modelo literário. O poeta tinha, de fato, tendências vanguardistas, que inovaram e deram origem a uma nova literatura portuguesa.

Em especial no *Livro do desassossego*, Pessoa implementa elementos de estéticas que contribuíram para a sua formação artística, principalmente elementos vinculados ao Simbolismo/Decadentismo e a outras estéticas com que o poeta toma contato em sua trajetória artística.

A formação múltipla do poeta é a base de sua diversidade, que no *Livro do Desassossego* se faz notar no hibridismo do texto. Com efeito, é possível perceber, nessa obra, os passos do poeta na transição de uma escritura arraigada ao Simbolismo/Decadentismo, cujos elementos podemos ver na construção da figura de Vicente Guedes e em fragmentos vinculados à estética do sonho e do alheamento, para uma escritura mais condizente com o seu próprio momento histórico, bem representado pela configuração de Bernardo Soares e pelos seus fragmentos de tom intimista e pessimista. Esse tom também existe em Vicente Guedes, mas está relacionado com a sua atitude de recusa do real, baseada em sua postura de dandy, de “homem rico, ocioso, e que, mesmo cansado de tudo, não tem outra ocupação senão correr no encalço da felicidade; de homem criado no luxo” (BAUDELAIRE, 1941, p.45). Enquanto que em Bernardo Soares, esse

mesmo tom deriva da não aceitação da realidade de sua dupla condição de poeta e empregado do comércio burguês, não podendo, portanto, entregar-se somente à arte de sonhar, como o fez Vicente Guedes.

É evidente que não há uma fronteira limítrofe entre essas estéticas, separando decisivamente os fragmentos característicos de Vicente Guedes e de Bernardo Soares. O que temos, de fato, nessa obra é o processo de assimilação de elementos de várias estéticas, para a construção de uma obra de arte moderna, caracterizada justamente pela multiplicidade de componentes estéticos.

Como já dissemos, Fernando Pessoa não se limita a uma só estética; é herdeiro daquela mesma diversidade que também caracterizou o poeta francês Charles Baudelaire. Assim como Baudelaire, Pessoa capta os diversos sentidos que traduzem a alma múltipla do homem moderno e atribui-lhes formas próprias na sua obra literária, tornando-a capaz de representar a ambigüidade desse indivíduo moderno.

Segundo Anna Balakian, em seu trabalho *O simbolismo* (1967, p.30),

[...] devemos reconhecer que a característica mais saliente em Baudelaire é a sua diversidade, sua real ausência de um traço saliente, a virtual reversibilidade e multiplicidade de caráter. (...) Naturalmente, é precisamente esta complexidade que torna Baudelaire uma personalidade interessante, um poeta sobre o qual a crítica pode escrever indefinidamente, porque as facetas são muitas e paradoxais.

É, sem dúvida, essa personalidade paradoxal que possibilitou tanto a Baudelaire quanto a Pessoa, cada um em seu tempo, construir uma obra de arte capaz de criar "correspondências" entre o abismo interior do homem e a desordem do mundo, entre a

visão interior e a realidade exterior, entre o subjetivo e o objetivo. Ambos foram poetas do intelecto, preocupados com a inteligência e a capacidade de percepção do artista no seu intuito de representar os sentimentos humanos.

Conforme Anna Balakian (1967, p.35), “Baudelaire define claramente a prioridade que dava ao tipo de imaginação, que é uma evidência mais intelectual do que emocional da criação poética”:

Venho dizendo há muito tempo que o poeta é sumamente inteligente, que é a própria inteligência – e que a imaginação é a mais científica de todas as faculdades, porque só ela compreende a analogia universal ou o que a religião mística chama correspondência. (BAUDELAIRE *apud* BALAKIAN, 1967, p.35)

Georg Rudolf Lind também soube definir Fernando Pessoa como um poeta do intelecto, um “raciocinador nato e crítico lúcido” (1966, p. 9).

É, de fato, à imaginação e à capacidade de sentir intelectualmente que está ligado o pluralismo de Pessoa. Sua necessidade de sentir tudo de todas as maneiras é manifestada na construção da heteronímia, que satisfaz os princípios segundo os quais o poeta será tanto maior quanto mais impessoal, dramático e fingidor conseguir ser. Segundo o escritor (PESSOA *apud* COELHO, 1966, p.29),

A sinceridade é o grande obstáculo que o artista tem a vencer. Só uma longa disciplina, uma aprendizagem de não sentir senão literariamente as coisas podem levar o espírito a esta culminância.

Assim, Pessoa consegue dotar a sua obra de características que, segundo ele, eram essenciais a um poeta moderno, como o fingimento de sentimentos, de emoções e de ações. Por isso, ele cria os seus heterônimos como seres capazes de representar não só as diversas faces do ser humano, mas, sobretudo, como criaturas permeáveis à multiplicidade que é, digamos assim, a grande marca das modernas sociedades do século XX.

Nada mais coerente, num autor que se compraz com o fingimento e com o culto do artifício, que criar máscaras que potencializam os conflitos de uma realidade que tanto incomoda o artista, mesmo que essas máscaras mintam ou neguem a realidade; a mentira e a negação do momento presente são uma forma de gritar à própria vida a necessidade de encontrar um centro, uma unidade no caos do mundo.

Há quem suponha – e Jacinto do Prado Coelho é quem suscita esta hipótese no texto “Fernando Pessoa, pensador múltiplo”, incluso no volume intitulado *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (1966, p. 33) – que Fernando Pessoa teria inventado a heteronímia como modo de suprir a falta de grandes personalidades na época, em especial na literatura portuguesa. Isso pode ter sido, sem dúvida, um dos caminhos que o levaram à criação da heteronímia. Todavia, cremos que o grande estímulo à invenção dos heterônimos foi mesmo a tendência do poeta à despersonalização, à multiplicidade, e a sua ânsia de ser tudo de todas as maneiras, somadas à sua necessidade de criar uma poesia que respondesse à crise de identidade do indivíduo moderno – indivíduo inserido no contexto de um “tipo de civilização em que a emoção, a inteligência, a vontade participam da rapidez, da instabilidade e da violência das manifestações propriamente, diariamente típicas do estágio civilizacional (PESSOA, 1966, 31).

Sendo assim, o poeta passa a dar vida aos vários “eus” que se dispersam na sua alma, criando máscaras que representam as contradições do mundo moderno.

5.2 OS ARTIFÍCIOS DA MODERNIDADE LITERÁRIA: O ELOGIO À MENTIRA

Doravante verificaremos a presença de alguns artifícios e máscaras que, no *Livro do desassossego*, são os responsáveis pela construção do eixo norteador da obra e pela configuração do sujeito da escrita segundo a concepção pessoana de poeta como “fingidor”.

A mentira é um recurso muito utilizado por Bernardo Soares em sua escrita. Esse recurso está relacionado com a sistemática, que o poeta adota, de despersonalização, de cultivar o falso, o artificial, a dissimulação como exercício de criação artística.

A mentira no *Livro do desassossego* não é velada, disfarçada, ou com o propósito de se tornar uma verdade. Ela é, antes de tudo, uma mentira declarada que faz parte do pacto ficcional para a construção da literatura. Segundo palavras de Bernardo Soares (2002, p.256):

A mentira é simplesmente a linguagem ideal da alma, pois, assim como nos servimos de palavras, que são sons articulados de uma maneira absurda, para em linguagem real traduzir os mais íntimos e subtis movimentos da emoção e do pensamento, que as palavras forçosamente não poderão nunca traduzir, assim nos servimos da mentira e da ficção para nos entendermos uns aos outros, o que, com a verdade, própria e intransmissível, se nunca poderia fazer.

Notamos neste fragmento o elogio que o autor faz à mentira como único meio de autêntica comunicação entre os homens. Além disso, percebemos algo que vai além de uma questão de adequação da linguagem. Trata-se, na verdade, de uma adoção da mentira como

postura existencial. Bernardo Soares não sabe viver senão a ficção de existir, o desempenho de papéis que mostram as multífaces do artista, os personagens da vida que é sua própria ficção.

O que o semi-heterônimo pretende, de fato, com esse culto à mentira, é destruir qualquer regra, qualquer teoria-padrão ou idéia pré-concebida das coisas e do mundo. Ao mentir, muitas vezes, ele desdiz o que disse anteriormente e coloca-se em situação de descrença de si próprio, estimulando o leitor a duvidar de tudo e de todos:

E, sobretudo, porque defendendo a inutilidade, o absurdo, – eu escrevo esse livro para mentir a mim próprio, para trair a minha própria teoria.

E a suprema glória disso tudo, meu amor, é pensar que talvez isto não seja verdade, nem eu o creia verdadeiro.

E quando a mentira começar a dar-nos prazer, falemos a verdade para lhe mentirmos. E quando nos causar angústia, paremos, para que o sofrimento não nos signifique nem perversamente prazer... (PESSOA, 2002, p. 308)

O recurso da contradição, como o podemos ver neste fragmento, é uma maneira de o poeta adaptar a linguagem da literatura ao mundo moderno, onde reinam as incertezas, as suspeitas de tudo, e onde a contradição é característica marcante. Sendo assim, a mesma linguagem que tenta derrubar mitos, dogmas e valores, torna-se ela mesma um mito de destruição e de criação. Destruição porque não aceita nada que seja definitivo, pré-concebido, visto que aquela realidade não permite o estado uno e permanente das coisas; e construtivo porque, embora seja uma linguagem caótica, fragmentada e, sobretudo, fictícia, ela tenta buscar em si mesma um lugar para o homem, reconstruindo a vida.

Para Bernardo Soares, e para os artistas modernos, na mentira e na insinceridade estão as possibilidades de reinventar o mundo. Mas não se trata de uma insinceridade feita somente pelo prazer de mentir, como defende o autor. Ela é, além disso, a demonstração da multiplicidade do poeta que, em busca de uma linguagem ideal para o século XX, cria diversas sinceridades relativizadas.

5.3 O GOSTO DA MÁSCARA

Tornarmo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos ao ponto de já não sabermos quem somos. Porque, de resto, nós o que somos é esfinges falsas e não sabemos o que somos realmente. O único modo de estarmos em desacordo com nós próprios. O absurdo é o divino. (PESSOA, 2002, p.60)

O interesse pela máscara e o desejo de ser *outros* são motivações que acompanharam Pessoa por toda a sua trajetória de poeta, se é que não podemos dizer *por toda a sua vida*. Desde criança, o poeta já evidenciava uma especial vocação para criar personagens que eram a sua companhia:

Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas. Não tinha eu mais que cinco anos, e criança isolada e não desejando senão assim estar, já me acompanhavam algumas figuras de meu sonho – um capitão Thibaut, um Chevalier de Pas – e outros que já me esqueceram, e cujo esquecimento como a imperfeita lembrança daqueles, é uma das grandes saudades de minha vida.

Isto parece simplesmente aquela imaginação infantil que se entretém com a atribuição de vida a bonecos ou bonecas. Era porém mais: eu não precisava de bonecas para conceber intensamente essas figuras. Claras e visíveis no meu sonho constante, realidades exatamente humanas para mim, qualquer boneco, por irreal, as estragara. Eram gente.

Além disto, essa tendência não passou com a infância, desenvolveu-se na adolescência, radicou-se com o crescimento dela, tornou-se finalmente a forma natural do meu espírito. (PESSOA, 1974, p. 92)

Pessoa tornou-se a concretização do que o seu próprio nome significa: *persona*, ou seja, máscara. Ele mesmo afirma não ter personalidade; dividiu-se entre ele mesmo e os heterônimos que criou, de cuja obra foi o polivalente executor, e pôs-se a jogar com as diversas possibilidades do eu-ficção.

Bernardo Soares é mais uma máscara criada por Pessoa. E mesmo o semi-heterônimo também se veste de máscaras-rostos para viver as realidades do seu cotidiano: a de ajudante de escritório, durante o dia, com seu livro de números para ordenar, e a de poeta do desassossego. Ele está cindido entre o papel que deve encenar em sociedade e o outro que protagoniza nas horas de solidão. Por tanto, Bernardo Soares é uma máscara que representa o papel do poeta daquela época, um sujeito múltiplo, ambíguo, que precisa vestir outras máscaras e viver uma vida dupla: ser artista e empregado do comércio.

Embora Bernardo Soares viva essa duplicidade com muita insatisfação, pode-se pensar que talvez ele não existisse sem essas máscaras que veste. Para o guarda-livros, a vida exterior ao seu quarto alugado na Baixa lisboeta, ou seja, a rotina de trabalho no escritório, é fundamental para a sua vitalidade:

Hoje, em um dos devaneios sem propósito nem dignidade que constituem grande parte da substância espiritual da minha vida, imaginei-me liberto para sempre da Rua dos Douradores, do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, dos empregados todos, do moço, do garoto e do gato. Senti em sonho a minha libertação, como se mares do Sul me houvessem oferecido ilhas maravilhosas por descobrir. Seria então o repouso, a arte conseguida, o cumprimento intelectual do meu ser.

Mas de repente, e no próprio imaginar, que fazia num café no feriado modesto do meio-dia, uma impressão de desagrado me assaltou o sonho: senti que teria pena. Sim, digo-o como se dissesse circunstancialmente: teria pena. O patrão Vasques, o guarda-livros Moreira, o caixa Borges, os bons rapazes todos, o garoto alegre que leva as cartas ao correio, o moço de todos os fretes, o gato meigo – tudo isso sem chorar, sem compreender que, por mau que me parecesse, era parte de mim que ficava com eles todos, que o separar-me deles era uma metade e semelhança da morte.

Aliás, se amanhã me apartasse deles todos, e despisse este traje da Rua dos Douradores, a que outra coisa me chegaria – porque a outra me haveria de chegar?, de que outro traje me vestiria – porque de outro me haveria de vestir? (PESSOA, 2002, p. 50-1)

Bernardo Soares é incapaz de se ver distante da rotina da sua vida “real”. Sem o patrão e os companheiros de trabalho, sem o escritório em que trabalha diariamente, o semi-heterônimo perderia uma das máscaras que sustentam a sua existência. Sem ela, ele se tornaria ainda mais vazio, solitário e mutilado, restando-lhe somente “uma metade” incapaz de fazê-lo existir, pois ele é as máscaras que veste e perdê-las é “semelhança da morte”.

De acordo com Elaine Cintra (1997, p.178),

Soares percebe em seu cotidiano a premência da representação, e ao mesmo tempo, o quanto ele é insuficiente em seu mundo ficção. Ser ontologicamente rachado entre o real e o não-real, semi-ser, as máscaras

das palavras comandam o espetáculo de seus dias, mas não o podem satisfazer.

A utilização da máscara tem como intuito transformar, modificar o sujeito, fazendo com que ele se torne outro(s). No caso de Bernardo Soares, a sua falta de identidade faz com que ele seja as máscaras que veste. Portanto, perder ou despir uma de suas máscaras não significa somente perder uma das personagens criadas para com ele contracenar no palco da vida real – passe o aparente paradoxo –, mas, sobretudo, significa perder o que ele é capaz de ser. Tudo o que ele cria, tanto as realidades artificiais de sua obra de arte, quanto a própria vida, depende dos artefatos que manipula; e quanto mais ele se aproxima do real, maior é a sua necessidade de se mascarar.

Caleidoscópio de si mesmo, Bernardo Soares não tem uma identidade que lhe permita saber e dizer quem ele realmente é além do ser-aparente. A sua vida se resume na contemplação de si-mesmo, no olhar-se e refletir-se em sua obra. Não por acaso, há no *Livro do Desassossego* diversos fragmentos que remetem o leitor ao mito de Narciso – mas a um Narciso invertido ou mascarado:

O homem não deve poder ver a sua própria cara. Isso é o que há de mais terrível. A Natureza deu-lhe o dom de não a poder ver, assim como de não poder fitar os seus próprios olhos.

Só na água dos rios e dos lagos ele podia fitar seu rosto. E a postura, mesmo, que tinha de tomar, era simbólica. Tinha de se curvar, de se baixar para cometer a ignomínia de se ver.

O criador do espelho envenenou a alma humana. (PESSOA, 2002, p. 410)

O semi-heterônimo, em viagem rumo à sua essência, parece mostrar-se assustado com o que o espelho pode revelar-lhe: o nada. Assim, ao contrário de Narciso, que quis ver a sua verdadeira imagem, Soares só se mira num espelho que, côncavo ou convexo, seja capaz de distorcer a sua imagem, fragmentá-la, multiplicá-la, desintegrá-la, transformá-la, enfim, numa figura polimorfa que parece a encarnação da própria *persona*, da máscara do ator. Qualquer espelho convencional tornar-se-ia, para o desassossegado Bernardo Soares, turvo e desinteressante, capaz de revelar apenas as falsas aparências da enganosa vida real:

Se alguma coisa há que esta vida tem para nós, e salvo a mesma vida, tenhamos que agradecer aos Deuses, é o dom de nos desconhecermos: de nos desconhecermos a nós mesmos e de nos desconhecermos uns aos outros. A alma humana é um abismo obscuro e viscoso, um poço que se não usa na superfície do mundo. Ninguém se amaria a si mesmo se devesse se conhecesse, e assim, não havendo a vaidade, que é o sangue da vida espiritual, morreríamos na alma de anemia. Ninguém conhece outro, e ainda bem que o não conhece, e, se o conhecesse, conheceria nele, ainda que mãe, mulher ou filho, o íntimo metafísico inimigo. (PESSOA, 2002, p.251)

O sujeito da escrita faz, neste fragmento, alusão a dois mitos que simbolizam o auto-conhecimento do homem: o mito de Narciso, muito recorrente no *Livro*, como já dissemos, e o mito de Édipo. Esses dois mitos representam, cada um à sua maneira, o momento de revelação de uma identidade dupla. Há em cada um deles uma trágica metamorfose, a passagem de um momento de ignorante tranqüilidade, que é anterior à revelação da sua ambigüidade, para um momento em que a saída das trevas do

desconhecimento traz como consequência a lucidez acerca dos monstros que constituem o seu *alter ego*.

Édipo foi o único homem capaz de decifrar o enigma da esfinge, libertando, dessa maneira, o seu povo daquele monstro que assolava a cidade de Tebas, mas não foi capaz de enxergar o duplo crime que cometeu. Assassino de seu pai e marido de sua mãe, Édipo enlouquece quando toma conhecimento de sua verdadeira identidade, fura os próprios olhos como punição da sua incapacidade de conhecer-se, de enxergar a si próprio.

Narciso, por sua vez, apaixona-se pela própria imagem quando a vê, refletida na fonte, ao abaixar-se para beber água. Ele não sabia que aquela imagem era a sua; pensou que se tratava de um belo espírito que habitava nas águas. O jovem apaixonou-se por si mesmo e passou a contemplar a própria imagem. Com o passar do tempo, Narciso vai definhando e a sua imagem, que antes era bela, torna-se turva, perdendo o vigor e a beleza que encantavam as ninfas. Também nesse caso, o auto-conhecimento representa um acontecimento trágico.

Assim como Édipo e Narciso, Bernardo Soares também passa pela experiência de se reconhecer como *duplo*. Nele, todavia, a descoberta da íntima fissura não conduz à paralisia ou à mutilação, mas sim a uma lúdica e permanente *despersonalização* que, aliás, se afigura como alternativa estética que safa o sujeito da morte ou da cristalização em formas convencionais. Com efeito, Soares admite como limitação humana, que não se pode ultrapassar, a falta de conhecimento de si mesmo, do verdadeiro rosto que há por baixo das máscaras que usa:

No baile de máscaras que vivemos, basta-nos o agrado do traje, que no baile é tudo. Somos servos das luzes e das cores, vamos na dança como na

verdade, nem há para nós – salvo se, desertos, não dançamos – conhecimento do grande frio do alto da noite externa, do corpo mortal por baixo dos trapos que lhe sobrevivem, de tudo quanto, a sós, julgamos que é essencialmente nós, mas afinal não é senão a paródia íntima da verdade do que supomos.

Tudo quanto fazemos ou dizemos, tudo quanto pensamos ou sentimos, traz a mesma máscara e o mesmo dominó. Por mais que dispamos o que vestimos, nunca chegamos à nudez, pois a nudez é um fenômeno da alma e não de tirar fato. Assim, vestidos de corpo e alma, como os nossos múltiplos trajes tão pegados a nós como as penas das aves, vivemos felizes ou infelizes, ou nem até sabendo o que somos, o breve espaço que nos dão os deuses para os divertirmos, como crianças que brincam a jogos sérios. (PESSOA, 2002, p. 252-3)

A máscara torna-se, pois, para Bernardo Soares, um elemento essencial, indispensável à sua existência. Quando ele afirma que “tudo o que fazemos ou dizemos traz a mesma máscara e o mesmo dominó”, revela-se, afinal, a sua concepção de mundo como palco, como teatro, como espetáculo. O auto-conhecimento que o espelho proporciona é desejável, naturalmente, mas neste caso só pode revelar que por baixo da máscara há outra máscara e que o próprio rosto, que se julga ser o verdadeiro, não é senão mais uma máscara. Em Bernardo Soares, a maquiagem nunca desaparece.

5.4 O CULTO DO ARTIFÍCIO: A VIDA REAL COMO MATÉRIA DE POESIA

Como já temos dito, há na modernidade literária um apego e um culto dos poetas a tudo o que é artificial. Essas atitudes são estratégias utilizadas pelos mesmos na

construção de mundos ficcionais que substituem a realidade do início do século XX, caracterizada por valores de uma sociedade que se diz racional, mas que hostiliza e ignora as manifestações artísticas.

Baudelaire em *O pintor da vida moderna* (1941), seu estudo sobre o pintor francês Constantin Guys, no capítulo dedicado ao “Elogio da maquilhagem” aponta os principais aspectos da vida cotidiana do início do século XX – a moda, a maquiagem, o traje que brilha e chama a atenção de todos –, aspectos que marcarão também a arte moderna. Conforme Baudelaire, a arte moderna não tem a “estéril função de imitar a natureza” (p. 58); ela deve, pelo contrário, utilizar o artificial como elemento representativo do mundo factício, onírico, no qual o artista moderno, marginalizado pelo utilitarismo da sociedade industrial, por força se projeta:

A maquilhagem não tem que se esconder, nem que fugir a deixar-se adivinhar; ela pode, pelo contrário, ostentar-se, senão com afectação, pelo menos com uma espécie de candura.

Ora, também o autor do *Livro do desassossego* adota essa postura, tão cara a Baudelaire, de adepto da maquiagem e, em geral, do mais radical esteticismo. Os fragmentos de sua prosa não têm a função de imitar a natureza de seu tempo; ao contrário, Bernardo Soares parte da realidade que o circunda, à qual ele não se sente adaptado, e transforma-a em universos ficcionais, autônomos, mas que não deixam de se relacionar com o mundo. Esta postura, com efeito, está de acordo com a dos artistas do Modernismo que, na esteira dos poetas do Simbolismo francês e do Esteticismo inglês, adotaram o gosto pelo fingimento e pelo factício como forma de afastamento de uma realidade – a da

sociedade industrial, com o seu estreito pragmatismo – que, via de regra, condenava o artista ao ostracismo. Temos, portanto, na modernidade, o triunfo do artificialismo: à sedução dos produtos artificiais da grande indústria, a arte responde ironicamente com o culto da mentira, da máscara, do sonho desmedido.

Bernardo Soares age muitas vezes como um *flâneur* que se perde em divagações, andando pela cidade, assimilando imagens, paisagens e figuras humanas tão-somente para as transfigurar em matéria literária. Assim, a cidade é, para o semi-heterônimo, a grande fonte de artifícios que compõem não só o *Livro* que escreve, mas também a sua personalidade factícia. Ele lança na cidade o seu olhar de poeta apaixonado pelo urbano, misturando-se a ela, com o intuito de que aquele espaço seja a continuidade do seu ser disperso:

Altos montes da cidade! Grandes architecturas que as encostas íngremes seguram e engrandecem, resvalamentos de edifícios diversamente amontoados, que a luz tece de sombras e queimações – sois hoje, sois eu, porque os vejo, sois o que [serei?] amanhã, e amo-vos da amurada como um navio que passa por outro navio e há saudades desconhecidas na passagem. (PESSOA, 2002, p.124)

Elaine Cristina Cintra (1997, p.159) analisa a cidade no *Livro do desassossego* como uma metáfora que evidencia a predileção pelo artifício. De acordo com a estudiosa, o espaço da cidade se opõe ao do campo, da natureza, tornando-se o espaço do artifício, dos recursos técnicos e do elogio do progresso e da ciência moderna.

O prosador carrega em si o espírito de homem da multidão que está, muitas vezes, a contemplar as pessoas e os lugares, misturando-se em pensamento aos pensamentos que pressente ao seu redor. Ele se interessa vivamente pelas diferentes possibilidades de vida, deparando-se com fenômenos psíquicos, tais como a dispersão e a fragmentação, que são por eles reconhecidos, antes de mais nada, dentro dele mesmo. A banalidade dos fatos cotidianos é a mola propulsora para Bernardo Soares transformar a realidade e multiplicá-la em quantas a sua imaginação permitir.

Parecer-nos-ia contraditória a postura de Bernardo Soares, quando ele se aproxima da vida urbana do seu tempo, se em muitas passagens do *Livro* ele demonstra desprezo e inadaptação à realidade burguesa em que vive, e uma certa dificuldade de convívio social. Mas, afinal, a *ambigüidade* é mesmo inerente ao sujeito desse tempo – e Bernardo Soares é, efetivamente, um artista *do seu tempo*.

Embora Soares procure tomar contato com a multidão, aproximando-se assim daquela sociedade fria e automatizada, ele não deixa de sentir o vazio e a solidão que assolam a sua alma de poeta. Desta maneira, o ajudante de guarda-livros se assemelha ao poeta *flâneur*, mundano, apaixonado pela vida universal.

É Baudelaire (1941, p.25) quem, mais uma vez, define muito bem esta faceta do artista moderno:

Assim o apaixonado da vida universal entra na multidão como se ela fosse um imenso reservatório de electricidade. Podemos compará-lo também a um espelho tão imenso como essa multidão; com um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada movimento, representa a vida múltipla e o encanto movente de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do

não-eu, que, a cada instante, o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.

Bernardo Soares é um sujeito cansado de si mesmo, do vazio de existir. Nada mais compreensível, pois, que procure extrair da cidade – que é, na modernidade, o espaço do variável, do dinâmico; lugar que gera o artificial; onde tudo pode e acontece – os artifícios que serão a principal força de sua obra de arte.

O papel de homem contemplador é desempenhado por ele como uma das saídas para a solidão do sujeito moderno. A cidade representa a consciência múltipla; é o espelho da própria alma do poeta cindido que, portanto, identifica-se com ela. Ele lança mão do espaço dinâmico e artificial que é a cidade, e dos diversos *eus* e faces com que se deparou, para exercer a multiplicidade, o fingimento e o artificialismo responsáveis tanto por sua criação literária quanto pela sua própria existência enquanto “cidadão” do mundo moderno. E assim, no seio da cidade, o autor do *Livro do desassossego* converte a sua vida em arte e, desta forma, responde, ironicamente, aos excessos e à idolatria do artificialismo no mundo burguês que o circunda, buscando afinal na arte uma justificativa para a vida. Como o próprio Bernardo Soares (PESSOA, 2002, p.83-4) a define,

A artificialidade é a maneira de gozar a naturalidade. O que gozei destes campos vastos, gozei-o porque aqui não vivo. Não sente a liberdade quem nunca viveu constrangido.

A civilização é uma educação de natureza. O artificial é o caminho para uma apreciação do natural.

O que é preciso, porém, é que nunca tomemos o artificial por natural.

É na harmonia entre o natural e o artificial que consiste a naturalidade da alma humana superior.

Bernardo Soares é, assim, mais uma das figuras que adotam a moderna estética de Fernando Pessoa, predispondo-se a “sentir tudo de todas as maneiras”. Para o criador das “figuras artificiais” não haveria outra maneira de viver senão sentindo tudo artificialmente, ou seja, criando efetivamente “realidades” que superassem a vida real. Isso não significa, contudo, uma postura alienada do poeta, manifesta na opção de se dedicar à escritura de sua literatura durante toda a vida, mas sim uma atitude de negação rebelde do pragmatismo e do utilitarismo burgueses. Para os poetas do início do século XX em Portugal, a única maneira de tentar promover uma revolução, de tentar modificar aquela realidade opressora se daria por meio do verso, ou seja, da literatura. Essa, sim, seria a engenharia que eles dominariam contra o “alheamento” do ser humano. Mesmo que demorasse a produzir efeitos na consciência do homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho procuramos analisar a composição do *Livro do desassossego* no contexto das três primeiras décadas do século XX, ressaltando a importância de conceitos (máscara, fingimento, despersonalização) formulados pela primeira geração do modernismo português, a Geração de *Orpheu*, que, aderindo às tendências então em voga no resto da Europa, promoveu a ruptura com convenções que enquadravam a literatura em modelos tradicionais de representação literária, dando início à elaboração de uma nova linguagem capaz de revolucionar a literatura portuguesa.

Para esta análise, foi-nos indispensável o estudo acerca do Simbolismo/Decadentismo, estéticas do *fin-de-siècle* nas quais os autores do primeiro modernismo português se formaram tanto artística quanto ideologicamente, seguindo as influências de escritores como Baudelaire e Oscar Wilde, do compositor Richard Wagner e de filósofos como Arthur Schopenhauer e Nietzsche, entre outros.

Tentamos mostrar quais as diretrizes estéticas e filosóficas que, dominantes nas duas últimas décadas do século XIX, se infiltraram também na literatura da primeira fase do modernismo português, na qual se enquadra o *Livro do desassossego*. Apontamos como componente temático fundamental deste texto o sentimento de crise do sujeito da escrita que, embora como autor fictício, expressa o mesmo sentimento que é comum ao artista moderno, em geral: a insatisfação perante uma realidade social desenvolvimentista, na qual a busca desenfreada por progresso e tecnologia avançada lança o artista à margem do sistema sócio-econômico.

Reagindo ao ostracismo a que o condena a burguesia industrial, o poeta busca na literatura uma forma de se proteger e de negar os valores burgueses.

Segundo a nossa leitura, o *Livro do desassossego* contém o cume das questões que afligiam o homem e o artista Fernando Pessoa: uma preocupação relacionada ao processo de decadência da civilização. Assumimos, pois, uma perspectiva que não é apenas estética, mas também sociológica.

Para nós, Fernando Pessoa conseguiu realizar com sucesso, também na prosa fragmentária do *Livro do desassossego*, o fenômeno da heteronímia representado no seu grau máximo de despersonalização. Tal propósito é alcançado por meio da elaboração raciocinada de uma linguagem capaz de expressar o sentimento de anulação do artista moderno, e da adoção do culto ao artificialismo como estratégia estética para representar tanto a necessidade de fuga do artista moderno daquela realidade opressora do início do século XX, quanto a liberdade para o processo de criação artística.

Abordamos a forma fragmentária e a linguagem do *Livro do desassossego* como elementos fundamentais do processo de construção de uma representação literária condizente com os princípios estéticos da modernidade, os quais propunham uma obra de arte que não se preocupasse com a forma acabada, com princípio, meio e fim, nem com o intuito de valorizar o belo e de imitar uma realidade aparentemente lógica. Ao contrário disso, a arte moderna do início do século XX propõe uma ruptura com qualquer modelo ou padrão restritivo da liberdade de expressão literária. Ademais, procuramos mostrar quanto a forma e o conteúdo da obra em questão constituem uma estrutura em espelho, ou seja, a forma fragmentada do livro espelha a concepção pessoana de artista moderno: um sujeito dissociado, fragmentado, dúbio. E a linguagem, por sua vez, reafirma o seu caráter inovador como nova forma de expressão na literatura portuguesa moderna, capaz de traduzir os estados de alma do poeta e a sua condição de *marginal* no contexto histórico-social das primeiras décadas do século XX.

A representação do artista moderno se dá por meio da construção da máscara do sujeito autoral do *desassossego*. Para a análise dessa *persona* é imprescindível considerar a forma e o conteúdo da obra, visto que a fragmentação, o caráter inacabado, e a linguagem subjetiva materializam o conteúdo, isto é, a odisséia de Bernardo Soares em busca de um sentido para o mundo no fazer literário.

O texto apresenta uma forma híbrida, que confirma a sua modernidade. Com efeito, “*le mélange de genre*” é a estratégia adotada pelo autor para provocar no leitor o efeito de sentido de diversidade do homem moderno. Os fragmentos são mistos de poesia e prosa, com um tom dramático na voz do sujeito que vai compondo um livro que pretende ser um “quase diário”. Todavia, não nos deixemos, leitores, cair na armadilha de Pessoa e achar que se trata de uma literatura de testemunho, autobiográfica, de tom confessional espontâneo e verdadeiro. Pelo contrário, tudo o que temos lá é resultado de uma ficção bem elaborada, a começar pela gênese da sua complexa autoria.

O excesso de subjetivismo, que está relacionado tanto à poesia lírica quanto à expressão do eu de um diário, é adequado também à expressão em solilóquio de um personagem de drama – de mais uma personagem do *drama em gente* pessoano –, visto que Bernardo Soares, nos seus momentos de evanescência, nas noites em que passa sozinho no seu quarto alugado na Baixa lisboeta, “vive” as personagens por ele criadas no seu universo artificial. É sem qualquer pudor que ele afirma que “Em mim todas as afeições se passam à superfície, mas sinceramente. Tenho sido actor sempre, e a valer. Sempre que amei, fingi que amei, e para mim mesmo o finjo.” (PESSOA, 2002, p. 257)

Mais importante, todavia, que apontar o tipo de escrita dominante (a dramática, a diarística, a poética) no texto de Bernardo Soares, era indicar as estratégias adotadas na construção de um *subjetivismo* que, no *Livro do desassossego*, é fundamental. Por isso, era

preciso analisar o discurso desse autor, ambíguo e fragmentado, como forma de expressão condizente com a multiplicidade de sentimentos que ele assume como seus. O hibridismo de gêneros literários no *Livro* reflete, pois, tanto a modernidade, que preconiza a ruptura do purismo dos gêneros, quanto o próprio sujeito autoral, que não é uno e cria artificialmente, por meio da linguagem, novos universos que se justapõem ao plano da realidade.

Ao escrever o seu *Livro*, o prosador se volta para si, narcisicamente, criando o seu ambiente, a sua vida artificial; ali ele não precisa ser parecido com ninguém, não precisa obedecer a regras, e pode ser tantos quantos deseja ser. Notamos que essa postura narcísica, típica dos autores do *fin-de-siècle* e das primeiras décadas do século XX, explica-se como fruto do processo de “massificação” e tem como objetivo “reagir contra a alienação da sociedade de consumo.” (ROCHA, 1992, p.18)

No decorrer deste trabalho, tentamos mostrar uma leitura possível dessa obra tão enigmática que é o *Livro do desassossego*. Não temos a insensata pretensão de que se trata de uma leitura fechada, mas sim, como já dissemos, uma leitura possível, respaldada em estudos respeitáveis da fortuna crítica pessoana, conforme citados ao longo do texto.

O que procuramos fazer foi levantar idéias e temas que, presentes nessa obra, procuram estabelecer uma interlocução tanto com o contexto sócio-histórico em que o texto foi concebido, quanto com o processo de transformação das idéias estéticas na instauração do modernismo em Portugal.

O *Livro do desassossego*, ao contrário do que pensam alguns críticos, pode, sim, ser equiparado à grandiosidade da obra poética dos outros heterônimos e do próprio Pessoa. E não somente porque contém em si a realização do grau máximo de despersonalização do poeta, mas por representar literariamente os pressupostos artísticos condizentes com a arte

moderna e, sobretudo, por constituir um exemplo de superação da realidade decadente pela criação estética. Afinal, para Fernando Pessoa,

(...) fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão – dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador de civilização de toda obra artística. (PESSOA, s.d., p. 45)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In:____. **Notas de literatura 1**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p.55-63.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1967. 147p.(Coleção Stylus)

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Editorial Inquérito, 1941. 68p.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F.Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 139p.

____. O mundo. In:____. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p.97-138 (Humanitas)

CINTRA, Elaine Cristina. **O nada e o verso: percursos de um diálogo entre Soares e Campos**. 1997. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara. 252p.

GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello & Irmão, 1992. 269p.

HAUSER, Arnold. Naturalismo e impressionismo. In:____. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 727-955.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca: uma estética da teatralidade**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2003. 154p.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. 293p

LOURENÇO, Eduardo. **Fernando, rei da nossa Baviera**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993. 147p. (Temas portugueses).

LYOTARD, Jean-François. **O pós-modernismo explicado às crianças**. Trad. Tereza Coelho. 2. ed. Lisboa, 1993.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1978. 388p.

OSAKABE, Haquira. Apresentação. In:____. PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego** / por Vicente Guedes e Bernardo Soares. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. v.1, p. 7-13.

____. **Fernando Pessoa**: resposta à decadência. Curitiba: Criar Edições, 2002. 219p.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 217p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Introdução ao desassossego. In: PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 7-37

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1974.

____. Os graus da poesia lírica. In:____. **Obras em prosa**. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1974. p.274

____. O problema da sinceridade do poeta. In:____. **Obras em prosa**. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1974. p.274

____. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind, J. P. Coelho. Lisboa: Ática, 1966. 445p.

____. **Livro do desassossego** / por Vicente Guedes e Bernardo Soares: versão integral. Org. T. S. Cunha. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. 2v. (Viagens da voz).

____. **Livro do desassossego**/ composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das letras, 2002. 534p.

REIS, Carlos. O modernismo em Portugal. In:____. **Literatura portuguesa moderna e contemporânea**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990. p. 164-180.

____. Fernando Pessoa e o modernismo português: unidade e diversidade. In:____. **Literatura portuguesa moderna e contemporânea**. Lisboa, 1990. p. 182-206.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In:____. **Histórias extraordinárias**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d. p. 235-243.

ROCHA, Clara. **Máscaras de Narciso**: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992. 278p

SENA, Jorge de. Introdução ao **Livro do Desassossego**. In: _____. **Fernando Pessoa & c^a heterónima**: estudos coligidos 1940-1978. Lisboa: Edições 70, 1982. v. 1, p. 177-242. (Obras de Jorge de Sena).

ZENITH, Richard. Introdução ao *Livro do desassossego*. In: PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 9-36.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BABO, Maria Augusta. Pessoa e os nomes próprios. **Colóquio-Letras**: homenagem a Fernando Pessoa. N.º 88. Portugal: NOBA-Grupo Editorial Ltda Porto, 1985. p. 43-47

BAPTISTA, Abel Barros. O espelho perguntador. **Colóquio letras**. Lisboa, N.º 143/144 – Janeiro-Junho, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico na auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas; v.3) 271p.

BUESCU, Helena Carvalhão. *What's in a name?:* nome, descrição, auto-representação em Florbela Espanca. In: LOPES, Óscar et al. **A planície e o abismo**: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994. 1. ed. Lisboa: Vega, Évora: Universidade de Évora, 1997. p. 99-107.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. G. C. Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. 538p. (Prismas). Tradução de: Theories of the theatre.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2003. 127p. (Coleção Debates)

COELHO, Eduardo Prado. Pessoa: lógica do desassossego. In:_____. **A mecânica dos fluidos**: IN-CM. Lisboa, 1984. p.21-31.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. 3.ed. Lisboa: Verbo, 1969.

CUNHA, Teresa Sobral. O desassossego de Pessoa. **Jornal de letras, artes e ideias**, Lisboa, 25 ago. 1999. p. 40-1.

_____. Ainda o **Livro do desassossego**. **Colóquio-Letras**. N.º 129-130. Lisboa, 1993. p. 217-221.

GUELLEFI, Maria Lucia Fernandes. **Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas**. 1994. (Tese de Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GUINSBURG, J. et al. (Org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HELBO, André (Org.). **Semiologia da representação**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HUGO, Victor. **Préface de Cromwell**. Paris: Larousse, 1949. (Classiques Larousse)

JAKOBSON, Roman. **Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa**. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os Pensadores)

JUNQUEIRA, Renata Soares. Os desassossegos de Fernando Pessoa. **Via atlântica** (São Paulo), n. 2, p. 202-15, 1999.

KAYSER, Wolfgang J., **Análise e interpretação da obra literária**: introdução à ciência da literatura. Coimbra: Coimbra Editora, 1958. 394p.

LIND, Georg Rudolf. O *Livro do Desassossego*: um breviário do decadentismo. **Persona** (Porto), n. 8, p. 21-7, 1983.

LISBOA, Eugénio. **Poesia portuguesa**: do Orpheu ao Neo-Realismo. Lisboa: Biblioteca Breve. Vol. 55, 1980.

LOPES, Oscar; SARAIVA, António J. **História da literatura portuguesa**. Lisboa: Porto Editora, s.d. 1134p.

LOPES, Silvina Rodrigues. Des-figurações (sobre o **Livro do desassossego**). **Colóquio-Letras**. N.º 102, março-abril, 1988. p. 61-8.

_____. A ficção da memória e a inscrição do esquecimento no **Livro do desassossego**. **Colóquio-Letras**. N.º 77, Lisboa, 1984. p. 19-26.

LOPES, Teresa Rita. **Pessoa por conhecer**: roteiro para uma expedição / textos para um novo mapa. 1. ed. Lisboa: Estampa, 1990. 2v.

MACEDO, Suzette. Mentira, fingimento e máscaras: alguns comentários sobre Oscar Wilde, W. B. Yeats e Fernando Pessoa. **Colóquio-Letras**: homenagem a Fernando Pessoa. N.º 88 – Nov. 1985. Portugal: NOBA – Grupo Editorial Ltda Porto.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 201p

MARGARIDO, Alfredo. Bernardo Soares: escrever é existir. **Colóquio-Letras**: homenagem a Fernando Pessoa. N.º 88. Portugal: NOBA – Grupo editorial Ltda Porto. Nov. 1985. p. 78-87.

MARQUES, Arnaldo Lopes. Desassossego e cobardia no livro de Bernardo Soares. Lisboa, 2000. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acesso em: 10 jul. 05.

MATHIAS, Marcello Duarte. Excertos de um diário. **Colóquio-Letras**: homenagem a Fernando Pessoa. N.º 88, Portugal:NOBA – Grupo Editorial Ltda Porto, Nov. 1985. p. 126-7.

_____. Autobiografias e diários. **Colóquio-Letras**. N.º 143-144. Lisboa, Jan-Jun, 1997.

MORÃO, Paula. Florbela: o *Diário* de 1930. In: LOPES, Óscar et al. **A planície e o abismo**: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994. 1. ed. Lisboa: Vega, Évora: Universidade de Évora, 1997. p. 109-16.

NUNES, Benedito. Fernando Pessoa. In: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 213-262. (Coleção Debates)

PADRÃO, Maria da Glória. A escrita do desassossego. **Persona**. Porto, v.1, p. 21-31, novembro de 1977.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa. In: _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 201- 20.

PERNES, Fernando (Org.). **Fernando Pessoa e a Europa do século XX**. s. l.: Fundação de Serralves, 1991. 308p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A psicologia das figuras artificiais. **Colóquio-Letras**. N.º 88. Lisboa. 1985, p. 17-26.

PESSOA, Fernando. **Páginas de estética e de teoria e crítica literárias**. Textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind, J. P. Coelho. Lisboa: Ática, s. d. 381p.

_____. **Páginas sobre literatura e estética**. Org. A. Quadros. Mem Martins: Europa-América, 1986. 240p. (Livros de bolso Europa-América, 475).

_____. **Livro do desassossego**/ por Bernardo Soares. Org. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. Sobre o drama. In: _____. **Obras em prosa**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987. v. 2, p. 169-85.

_____. **Alguma prosa**. Org. C. Berardinelli. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 247p.

_____. **Livro do desassossego** / por Vicente Guedes e Bernardo Soares. Org. T. S. Cunha. 1. ed. Lisboa: Presença, 1990. 2v.

_____. **Correspondência**: 1905 -1922. Org. Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das letras, 1999. 492p.

PIRES, Antônio Donizeti. O concílio de esfinges (estudo do universo estético de João Barreira sob a perspectiva do poema em prosa). In:_____. **Boletim de estudos portugueses Jorge de Sena**. Araraquara, Faculdade de ciências e letras – UNESP – Campus de Araraquara, Ano XIII – N.º 23 , p. 9-68, Janeiro/Dezembro 2005.

REIS, Carlos. **Literatura portuguesa moderna e contemporânea**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. (Org.). **Literatura confessional**: autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. 271p.

ROCHA, Clara. O *Livro do desassossego* de Bernardo Soares e o *Diário Íntimo* de Manuel Laranjeira. In:_____. **Máscaras de Narciso**: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992. p. 173-183.

ROMERO, Raúl; GARAY, René P. Epifanía y poema em prosa: il **Livro do desassossego** de Fernando Pessoa/ Bernardo Soares. In:_____. **Revista do centro de estudos portugueses**, Belo Horizonte, FALE/UFMG, v.25, N.º 34, p. 13-22, Janeiro-Dezembro 2005.

SARAMAGO, José. As máscaras que se olham. In:_____. **Jornal de letras, artes e idéias**. Lisboa, 26 nov. 1985.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. (III parte). 2. ed. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os pensadores)

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 3. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, s. d. p. 124-5.